A TRAVERS LES ARTS

CAUSERIES ET MÉLANGES

PAR

CHARLES GARNIER

ARCHITECTE DU NOUVEL OPÉRA

PARIS

LIBRAIRIE DE L. HACHETTE ET Cie

BOULEVARD SAINT-GERMAIN, N° 77

1869

Corbeil. — Typ. et stér. de Creté.

A TRAVERS LES ARTS

CAUSERIES ET MÉLANGES

PAR

CHARLES GARNIER

ARCHITECTE DU NOUVEL OPÉRA

PARIS

LIBRAIRIE DE L. HACHETTE ET Cie

BOULEVARD SAINT-GERMAIN, N° 77

1869

Droits de propriété et de traduction réservés

Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/traverslesartsca00garn

ERRATA

—

Page 79, ligne 15, *au lieu de :* formules, *lisez :* formes.

Page 81, ligne 20, *au lieu de :* et ne se rencontre, *lisez :* celles-ci ne se rencontrent...

Page 139, ligne dernière, *au lieu de :* rise, *lisez :* prise.

Page 147, ligne 21, *au lieu de :* sinon on n'en, *lisez :* sinon on ne.

Page 154, ligne 9, *au lieu de :* à la fois, *lisez :* à la foi.

Page 187, ligne 20, *au lieu de :* si importants, *lisez :* si imposants.

Page 211, ligne 4, *au lieu de :* émérite, *lisez :* de mérite.

Page 221, ligne 9, *au lieu de :* instruction, *lisez :* intuition.

Page 229, ligne 1, *au lieu de :* elle grandirait, *lisez :* qui grandirait.

Page 254, ligne 8, *au lieu de :* qui repoussent, *lisez :* qui repoussant.

Page 268, à la note, ligne 3, *au lieu de :* j'ai conservé le texte, *lisez :* j'ai consulté les textes.

A

M. LE COMTE DE CARDAILLAC

DIRECTEUR DES BATIMENTS CIVILS

MON CHER AMI,

Je vous dédie ce livre qui vous rappellera nos conversations sur les arts. En lisant ces quelques pages, vous y retrouverez, je crois, plus d'une idée qui nous est commune; en lisant cette dédicace, vous y trouverez, je l'espère, un témoignage de ma gratitude et de mon affection.

CHARLES GARNIER.

AU LECTEUR

Lorsqu'un écrivain improvisé se décide à réunir en volume les pages qu'il a composées pendant ses moments de loisir, ou bien les articles qu'il a publiés incidemment dans quelque recueil hospitalier, il ne manque guère de demander au public pardon de la liberté grande qu'il prend de lui soumettre ses œuvres. Le plus souvent il invoque en guise d'excuse l'opinion de ses amis ; ce sont eux qui, par leurs obsessions, l'ont contraint à faire cette publication ; ce sont eux qui, par leurs pressantes sollicitations, l'ont conduit à trancher du littérateur. Le plus souvent cette explication banale n'a rien de véridique ; personne, sauf peut-être quelques complaisants, personne n'a donné à cet écrivain d'occasion le conseil sur lequel il s'appuie, et qui est bien le moyen le plus commode de faire de la modestie orgueilleuse. Dans tous les cas, que l'excuse soit vraie ou fausse, que m'importe la cause ! c'est le résultat seul qui m'intéresse.

Voilà ce que je me disais chaque fois que je lisais les petites préfaces de ces écrivains d'une timidité si audacieuse,

et je me promettais bien, si quelque jour j'étais tenté de débuter dans la même carrière, de livrer mon volume au public sans explications, sans considérants, sans préfaces ni introductions ; je me promettais de lui dire seulement : Voici le livre, ne vous inquiétez pas de ce qui l'a motivé, prenez, lisez, et jugez. Mais point; au moment de réunir tous mes chapitres, et de les assembler sous une même couverture, je me sens aussi entraîné à les présenter au lecteur, et à lui dire qui sont ces nouveaux venus.

Il sont de différentes provenances, les uns ont déjà été publiés en articles dans le *Moniteur*, à propos de l'Exposition universelle ; les autres ont paru dans diverses revues ou journaux, et les derniers enfin sont encore inédits, et ont été faits afin de compléter à peu près le petit cours de théories artistiques, qui est en somme le but de cet ouvrage.

Puisque je ne puis plus invoquer le prétexte de pressions amicales, m'encourageant à soumettre mes idées au public, il faut bien que j'avoue que cette pensée, tout ambitieuse qu'elle est, m'est complétement personnelle. Je n'étais pas fâché de voir l'effet que feraient toutes mes broutilles, quand elles seraient réunies en fagot. Puis je me plaisais à croire que la conviction qui me dirigeait dans mes discussions serait assez forte pour convaincre aussi quelques lecteurs, et cette idée de faire des prosélytes n'était pas sans quelques charmes ; tout cela me disposait assez à faire ma publication ; elle fut enfin résolue, lorsque je m'aperçus qu'elle avait aussi, et surtout, un but fort utile.

C'était encore à moi que cette utilité devait profiter, et je commis de nouveau le péché d'égoïsme : j'étais certain

que mes principes formulés et affirmés me serviraient de criterium ; je dogmatisais d'un côté, je pratiquais de l'autre, et je verrais bien ainsi si j'étais conséquent dans mes actes et dans mes paroles : c'était à peu près pour moi un examen de conscience, et je m'y livre sincèrement en analysant tout ce que je crois. Puisse ce *credo* ne jamais se changer en *mea culpa !*

Lorsque je fis les comptes rendus de l'Exposition universelle, je considérais ce travail un peu comme un prétexte ; je ne voulais pas faire le métier ingrat de cicérone ; je voulais surtout étudier l'art en lui-même : c'est là seulement ce qui m'avait engagé à accepter ma fonction ; cependant les théories ne pouvaient pas toujours se coudre bout à bout, il fallait bien s'occuper de l'Exposition, et quelques appréciations sur les objets exposés étaient, de gré ou de force introduites dans le corps des articles.

Aujourd'hui que je n'ai plus le même but, et que la description des œuvres qui ne sont plus sous les yeux n'aurait presque plus d'intérêt, j'ai pu supprimer tout ce qui ne se rattachait pas complétement à mon sujet général ; néanmoins, j'ai cru devoir garder tout ce qui avait trait aux dessins exposés ; la variété des compositions et des envois amenant à la variété des impressions et des discussions, permet une certaine liberté d'allures à l'expression de quelques théories, qui peuvent plutôt se formuler que se développer ; au reste, une vingtaine de page au plus contiennent encore ces courtes digressions sur les œuvres spéciales et elles seront bien vite parcourues.

A ces divers chapitres, qui forment la première partie de ce volume, j'ai ajouté, en guise de complément une

deuxième partie composée d'articles divers, mais qui tous ont un rapport plus ou moins intime avec les questions artistiques. Il m'a semblé qu'ils pouvaient trouver place dans ce volume. Malgré le manque de liaison qu'ils paraissent avoir entre eux, une idée générale peut, je crois, s'en dégager. Si les grains de mon chapelet sont un peu mêlés, le lecteur pourra couper le fil et les arranger à sa guise.

Enfin, tel qu'il est, je signe ce livre avec bonne foi et conviction ; il va sans doute passer à peu près inaperçu aujourd'hui ; mais il se peut qu'un exemplaire s'égare et se conserve ainsi quelque temps encore. Je me réjouis de penser qu'alors il pourra tomber sous les yeux de quelque collectionneur curieux, ou de quelque architecte érudit qui sera peut-être enchanté de retrouver les idées d'un artiste militant sur les arts de son époque.

Cette espérance me donnerait beau jeu pour affecter le dédain sur l'accueil qu'on fera à ce livre ; mais je la garde pour dernière ressource, en craignant bien que mes paroles ne se fassent pas entendre plus tard, si dès aujourd'hui je parle dans le désert.

A

TRAVERS LES ARTS

AVANT-PROPOS

DESSINS D'ARCHITECTURE

Chaque époque amène dans chaque art des évolutions successives qui sont la manifestation des mœurs et des coutumes; ce sont ces évolutions qui renouvellent les compositions artistiques et leur donnent la puissance vitale, nécessaire à leur existence.

Indépendamment de ces grandes transformations, certains arts peuvent parfois refléter les caprices de la mode; ce ne sont alors que de petites transformations éphémères, qui n'entravent pas le courant général

et qui viennent se perdre dans la masse des grandes productions. Cette condescendance aux exigences passagères de la foule peut être tolérée, admise même, pour les arts de plaisir et de luxe ; mais elle ne doit jamais l'être pour l'architecture, qui doit passer au-dessus des petites défaillances du goût.

L'architecture est un art puissant, sérieux et sincère, qui s'impose au public, sinon toujours par sa pureté, au moins toujours par ses dimensions. C'est du caractère distinctif de l'architecture que ressort le caractère distinctif et accusé des villes et des États; c'est lui qui frappe la vue et impressionne tout d'abord, c'est lui qui donne et perpétue le souvenir des cités.

Les tableaux, les statues, les livres même, ne s'imposent point : qui les veut les recherche, qui ne les goûte pas les délaisse. L'architecture au contraire apparaît à tout instant, c'est au milieu de ses productions que la vie se passe ; c'est la condition *sine quâ non*, c'est l'essence même de la demeure des hommes. Parfaite ou médiocre, elle vous entoure, vous enserre, et, par sa continuité et sa persistance, elle influe sûrement et fatalement sur les sensations de ceux qui l'admirent ou qui la subissent.

Mais, si l'architecture est un art puissant, si elle écrit l'histoire des peuples et marque de jalons ineffaçables les diverses époques de la civilisation, elle exige le respect de ceux qui l'exercent et la tension continuelle de leur esprit vers le beau et le bien. Or, qu'elle que soit l'organisation intellectuelle d'un artiste, ce n'est qu'après de longs travaux que celui-ci peut espérer n'être pas indigne de sa mission, ce n'est qu'après de longues études qu'il peut oser dire quelquefois : Et moi aussi, je suis architecte ! Combien pourtant la foule fait bon marché de ces heures de labeur, combien d'oisifs jugent légèrement et les hommes et leurs œuvres ! Sans avoir aucune notion de l'art, que degens se croient architectes ! Les plus sensés comme les plus fous n'échappent guère à cette manie générale. Les uns parlent avec emphase de l'ordre *ionien*, d'autres vous racontent l'histoire de Callimaque, et tous appellent la Bourse un temple grec.

Ce travers, assez innocent du reste lorsqu'il ne prive pas un artiste de toute son initiative, indique cependant, sinon un goût prononcé, du moins une tendance à s'occuper de ce qui se rattache à l'architecture ; mieux vaut encore la présomption ou le persiflage que l'indifférence, et, tout en regrettant la

voie fausse et tracassière que suit le public, on ne peut s'empêcher de reconnaître qu'il subit malgré lui l'influence d'un art qui dédaigne les petits moyens de plaire et qui marche toujours, sûr de son immortalité.

Cependant, lors des expositions annuelles, les salles consacrées à l'architecture sont à peu près désertes ; quelques visiteurs isolés s'y aventurent parfois, ombres errantes qui font paraître plus vides et plus silencieuses ces salles délaissées. C'est que, si l'architecture occupe les masses, c'est surtout par le côté matériel ; le résultat intéresse, mais non pas la partie artistique ; on se complaît à voir édifier, on se soucie peu de l'esprit qui dirige : l'idée disparaît devant la matière. Ce n'est pas l'architecture que l'on aime, c'est la *bâtisse*.

On doit pourtant excuser cette espèce d'insouciance ; l'art, en somme, n'est complet qu'autant qu'il est arrivé à sa forme définitive : c'est dans ce dernier état seulement que le public est appelé à le juger. Or, quel que soit le mérite des dessins d'architecture, ils n'ont de signification positive que pour les hommes spéciaux : un projet d'édifice, le plan surtout, bien qu'il comporte tout le sens de la pensée de l'artiste, ne peut saisir complétement l'esprit ; de

même qu'une partition musicale, bien qu'elle comprenne toute l'œuvre du compositeur, ne donne pas, à la simple lecture, l'effet puissant qu'elle produit au théâtre.

Il n'en est pas moins vrai que l'étude des dessins architecturaux est extrêmement intéressante, et si le lecteur veut bien pénétrer avec moi dans les salles désertes, peut-être ne regrettera-t-il pas de s'y être arrêté quelques instants.

PREMIÈRE PARTIE

L'ARCHITECTURE ET LES ARTS QUI S'Y RATTACHENT

CHAPITRE PREMIER

LES RESTAURATIONS

Parmi les dessins envoyés par la France, ceux qui attirent tout d'abord les regards, tant par leur mérite que par leur nombre, sont les restaurations exécutées par les élèves de l'école de Rome.

Cette série de dessins forme suite à une série déjà considérable de restaurations antérieures faites par les anciens pensionnaires de la villa Médicis, et dont une partie a été exposée en 1855. Cet ensemble d'études, toutes faites avec une grande conscience et souvent avec un grand talent, est un résumé à peu près complet de l'histoire de l'art et de tous les monuments grecs et romains.

Les formes caractéristiques des édifices, les dispositions générales, les décorations particulières ont été tour à tour présentées par les pensionnaires archi-

tectes; des documents nombreux, résultant de foûilles nouvelles, sont venus enrichir la science archéologique, et les états actuels, mesurés avec la plus scrupuleuse exactitude, serviront plus tard de point de repère et de comparaison aux artistes futurs, qui ne trouveront plus alors en Grèce ou en Italie que les ruines seules des ruines d'aujourd'hui.

Le choix d'une restauration est toujours une affaire importante pour les élèves de Rome. C'est qu'il ne s'agit pas là d'une étude légère et vivement menée : il s'agit, au contraire, de plusieurs mois de solitude à l'étranger, quelquefois même d'exil au pied des ruines choisies; il s'agit d'une année au moins de labeur au retour. Combien même ont passé plus de deux ans au travail pour tenir loyalement leur engagement! Et pourtant avec quelle ardeur les jeunes artistes se livrent à leur besogne ! que de recherches ils entreprennent ! que de soirées enfiévrées se passent à chercher l'antique vérité et à la reproduire ! Puis enfin les jours s'écoulent, le travail s'achève, les dessins sont envoyés à Paris, et l'on attend avec impatience l'impression et le jugement du public. C'est alors que les hommes bienveillants étudient, et que les impatients attaquent; ils entraînent à leur suite la foule des indifférents, et mille voix disent : A quoi cela sert-il? Mais, esprits chagrins et injustes, cela sert à l'histoire, à la vie palpitante des arts; cela sert à comparer le passé et le présent, et cela sert surtout (car c'est là le but)

à l'artiste qui a travaillé! Croyez-vous que le temps qu'il a passé à mesurer ces fragments, à interroger ces débris, à leur assigner leur place et leur emploi, croyez-vous que ce temps ait été perdu pour l'artiste Il s'est familiarisé avec les données primitives de l'art et de la construction; il a vécu de la vie des autres temps, il a rapproché l'histoire des hommes de l'histoire des pierres; il a appris à étudier, à comparer, à raisonner, ce qu'il faudra qu'il fasse plus tard lorsqu'il constrnira pour vous; il a enfin appris l'alphabet de l'architeclure. Quelles que soient ses idées à venir, il saura les exprimer. Si ses collègues ont déjà fait des travaux analogues, est-ce une raison pour que lui ne les fasse pas? Si mon voisin de collége a traduit Virgile ou Cicéron, est-ce une raison pour que je ne les traduise pas à mon tour? L'éducation de celui-ci fait-il donc l'éducation de celui-là? Ne riez donc pas de ces attaques ignorantes : c'est une noble abnégation que d'employer sa jeunesse à étudier son art avec l'espérance de devenir plus tard maître à son tour.

Peut-être croit-on voir passer parmi ces lignes le bout de l'oreille de M. Josse ; ce n'est pas seulement le bout de l'oreille qui passe, mais bien la tête tout entière. Je me rappelle mes études de Rome et de Grèce, mes beaux jours de l'académie, mes enthousiasmes et mes jeunes surprises. Ma sympathie ne se dément pas pour ma douce villa et pour ma chère Italie,

et chaque année je vais y chercher quelques heures de foi et de courage, et me mettre dans le cœur et dans les yeux quelques chauds rayons de couleur.

Mais la sympathie n'exclut pas la justice, et mes appréciations, quelque élogieuses qu'elle soient, n'ont pour guide que la sincérité.

En suivant l'ordre chronologique de l'envoi de ces travaux, le premier exposé est celui de M. Louvet, qui a étudié l'acropole de Sunium. La position de cette acropole est presque unique ; elle s'élève à l'extrémité du cap Colonna, et, lorsqu'on va du Pirée à Syra, le bateau à vapeur passe au pied des ruines grises qui se détachent sur le ciel bleu.

Le pays est grand, triste et désert, tellement désert, que M. Louvet, accompagné alors de M. Lebouteux, qu'il avait accompagné lui-même au temple de Phigalie, n'avait pu trouver gîte que dans une barque amarrée au bas de la colline.

Les états actuels sont faits largement ; la restauration, établie le plus souvent d'après des documents certains, est inattaquable au point de vue de l'architecture proprement dite. La question de la polychromie est plus indécise : là les preuves faisaient défaut, et M. Louvet a pu hésiter. Le rendu de cette restauration ne manque pas de puissance, et l'ensemble du travail a un air de grandeur qui tient à la pureté des lignes et à la simplicité avec laquelle la restauration est comprise.

M. Ancelet, qui a fait son œuvre en 1856, a exposé la *via Appia*. C'est un sujet fort intéressant pour l'histoire de l'art et des mœurs de l'époque. Ces grandes voies bordées de tombeaux ont un caractère grandiose et désolé qui n'est pas sans charmes, car la pensée est pieuse et élevée qui fait des morts les compagnons des vivants. La voie des tombeaux à Pompeï garde presque intacts encore tous ses monuments ; la Via Appia à Rome, au contraire, sauf trois ou quatre édifices conservés, a perdu tous ses mausolées ; mais, malgré cette absence de constructions funéraires, l'impression n'est pas moins grande et vivace.

La campagne romaine, qui s'étend solitaire à l'entour, les longues files d'aqueducs brisés, les montagnes bleuâtres du fond, tout donne à cet endroit un aspect étrange et sauvage, et, lorsque la nuit descend et que sonne l'angélus, on se trouve saisi d'une crainte charmante et d'une douce terreur.

M. Ancelet a eu l'heureuse idée de disposer sa restauration juste au-dessous des états actuels, et la comparaison en devient alors facile ; elle montre que la disposition d'ensemble des monuments est positive ; mais elle indique aussi que l'imagination a la la plus grande part dans la restitution. Malgré l'absence de documents, M. Ancelet a composé sa Voie des tombeaux avec un grand cachet de vérité ; ce qu'il a dessiné, édicule ou mausolée, a bien le caractère antique. Si ce n'était pas ainsi, c'est ainsi que cela eût

pu être. On ne saurait trop louer l'artiste qui, tout en faisant preuve de conception, a su assouplir sa pensée pour arriver à un tel résultat. Quant à l'exécution des dessins, elle est d'une grande habileté et d'une grande finesse de tons.

M. Vaudremer a exposé la restauration du Mausolée d'Adrien, à Rome. Cette colossale ruine antique a presque disparu sous les constructions postérieures qui en ont fait le château Saint-Ange ; mais je ne pense pas que cela soit bien à regretter : car, quel que soit l'aspect qu'offrait le vieux mausolée, je doute fort qu'il surpassât en grandeur celui de la forteresse actuelle.

Les dessins de M. Vaudremer montrent les masses énormes de constructions employées dans cet édifice, et les petites dimensions relatives des salles. C'est le contraire de ce que l'on cherche aujourd'hui. La restauration du monument est sagement conçue et les états actuels sont rendus avec une grande simplicité.

M. Bonnet a envoyé onze dessins se rapportant au quartier des théâtres à Pompeï. C'est un travail fort consciencieux et qui paraît d'une grande exactitude; au surplus, le plan du quartier existe encore presque intact, et des documents nombreux permettent de restaurer les façades avec presque certitude, du moins architecturalement; car, pour la question de la coloration extérieure des édifices, il y a tant d'exemples

divers de ce procédé décoratif que le problème est souvent insoluble.

Il me paraît pourtant que M. Bonnet a peint trop ou trop peu ses monuments; mais qui dira où est la vérité? Dans tous les cas, le travail de M. Bonnet appelle un examen attentif, tant par son mérite que par son importance.

M. Daumet a choisi un sujet considérable. Il a envoyé la Villa Tiburtine à Tivoli. Cette villa est une ville entière, et il fallait une grande volonté pour entreprendre une telle besogne; M. Daumet l'a menée à bonne fin, et sa restauration ainsi que ses relevés doivent attirer l'attention : on retrouve dans le plan ces grandes dispositions antiques qui, malgré l'enchevêtrement et l'irrégularité de diverses parties, ont toujours une simple composition; on retrouve dans les façades une silhouette heureuse, calme et ferme, qui découle naturellement des dispositions du plan, et complète l'ensemble de cet important travail.

M. Guillaume a exposé les états actuels et la restauration du théâtre de Vérone. Ce théâtre, placé sur la rive de l'Adige et adossé à la colline, n'est pas d'une architecture irréprochable; les colonnes sont maigres, les arcades ont une mauvaise proportion, et les détails des moulures indiquent une époque de décadence. Mais, à part ces défauts qui se trouvent souvent dans l'architecture romaine, le théâtre de Vérone a une grande disposition, et méritait une étude. M. Guillaume

l'a faite avec la plus grande conscience; il a relevé les ruines éparses au milieu des maisons ; il a pénétré dans les caves pour suivre les traces des murs antiques; il a fouillé et visité tout un quartier de Vérone ; c'est là un travail considérable dont il est juste de lui savoir gré. Ce qu'il a retrouvé a permis de reconstituer le plan avec exactitude et lui a donné des éléments suffisants pour restaurer les façades. Tout cela est fait avec soin et conscience, et l'état actuel, indiquant tout le quartier au-dessus de l'Adige, est exécuté d'une façon charmante: les maisons qui se superposent, la petite église avec son gracieux petit porche, les ruines qui, çà et là, percent les constructions modernes, la transparence du fleuve et même la *Birraria* qui montre sa gigantesque enseigne, tout cela est indiqué avec finesse et légèreté dans ce précieux et intéressant dessin.

M. Thierry a exposé les états actuels et la restauration du temple d'Hercule à Tivoli. C'est là un envoi important, non-seulement par le nombre des dessins, mais aussi par les découvertes qu'il a révélées. Avant ce travail, ces ruines magnifiques étaient presque ignorées, et, sauf les grandes arcatures qui se dressent sur la colline de Tivoli, et qui dominent la route, tout le reste était enfoui au milieu des maisons, des champs et des métairies. M. Thierry s'est mis courageusement à l'œuvre. Il a déblayé, fouillé et a mis au jour, non-seulement les vestiges du temple et des portiques en-

vironnants, mais encore les ruines d'un grand théâtre antique.

Toute la disposition de cet ensemble est une merveille de composition. Au premier plan, le grand théâtre, flanqué de deux gigantesques escaliers aboutissant à une large plate-forme; autour de cette plate-forme, et l'enserrant de trois côtés, de larges portiques. Les ailes latérales s'avancent jusqu'au grand mur de la scène, pendant que l'aile du fond, passant derrière le temple, donne accès à diverses grandes salles et ferme le périmètre du terre-plein. Puis, sur cet espace ainsi entouré, d'immenses degrés s'élèvent encore et conduisent, après une longue ascension, à la dernière terrasse. C'est là, tout au haut de la colline, que se dresse le grand temple d'Hercule, dominant toutes les constructions.

Lorsqu'on venait de Rome, et qu'après avoir passé la Solfatara, les mamelons de Tivoli se présentaient distinctement à la vue, ce devait être un splendide spectacle que tous ces édifices superposés et se détachant, tantôt sur le ciel, tantôt sur le fond des oliviers qui couvrent la montgane; et cependant ce n'était qu'une petite ville, cette Tibur qui élevait à grands frais des théâtres, des portiques et des temples. C'est qu'à cette époque l'art avait toujours, pour se produire, des éléments de grandeur; on n'avait pas inventé l'architecture utilitaire, ni surtout l'art industriel.

Les dessins de M. Thierry sont exécutés fort habile-

ment ; les états actuels sont très-curieux et les restaurations sont élégamment rendues.

M. Boitte a pris les Propylées pour sujet de son envoi, et certes on ne saurait faire choix d'une architecture et plus pure et plus belle. L'ordre dorique de la belle époque est la plus étonnante création que les arts aient produite ; c'est un type éternel qui représente une formule complète du beau, formule qui paraît s'être faite presque spontanément : car, si le Parthénon, les Propylées, et le temple de Jupiter Epicurius en indiquent l'apogée, les temples de Pœstum ou de Corinthe en contiennent déjà tous les germes.

Quelle que soit la personnalité future qui se dégagera de l'artiste, l'étude de l'architecture grecque doit faire partie de son éducation première ; elle lui montrera avec quelle simplicité de moyens on produit parfois de grands effets : elle lui indiquera les lois des proportions et des oppositions, lois fondamentales du beau dans les arts ; mais cette étude, complétement esthétique, ne le conduira jamais au pastiche ; le grec s'admire mais ne doit plus se refaire ; il élève l'esprit, il indique une voie, mais il ne se copie pas.

A part quelques petites réserves que je ferai sur les tons des états actuels, selon moi un peu trop jaunes et trop durs, et sur le parti de coloration des détails, l'œuvre de M. Boitte est à la hauteur du sujet qu'il a choisi ; les restaurations surtout méritent de grands éloges.

Certes, M. Boitte a dû tirer un grand profit de son travail; mais il l'a non-seulement rendu intéressant pour lui, mais encore pour le public. Cet intérêt est augmenté par l'exposition d'un fort beau dessin de M. Félix Thomas, représentant aussi les Propylées. Les tons de ce dernier dessin sont adoucis conventionnellement; et pourtant, malgré ce parti pris, les valeurs relatives sont tellement justes que l'effet général rend complétement l'impression du monument grec; mais ce qui doit surtout attirer l'attention, ce sont les dates différentes auxquelles ces dessins ont été faits. Celui de M. Boitte est de 1863; celui de M. Thomas, de 1851. Pendant cette période de douze années, des changegements importants sont survenus dans l'aspect des Propylées. M. Beulé a pratiqué les fouilles qui ont mis à jour la grande partie de l'escalier monumental et les tours qui flanquaient l'entrée principale. La comparaison des dessins de MM. Thomas et Boitte fera facilement reconnaître ces changements.

Déjà quelques essais de fouilles avaient été faits vers 1845 par M. Titeux, que la mort surprit au milieu de son travail. M. Desbuissons les continua quelques années après, mais il trouva seulement le roc sans aucune trace de degrés. Ce fut en 1852 que Beulé résolut d'éclaircir la question pendante, et que, voulant attaquer le taureau par les cornes, il entreprit de nouvelles fouilles à l'endroit le plus difficile, là où plus de dix mètres de terre s'élevaient au-dessus du rocher. J'étais à Athènes

à cette époque et je relevai la pente des Propylées afin d'indiquer à peu près le point où les fouilles devraient rencontrer le départ du grand escalier ; mais, ce que nous ignorions alors, la pente des marches se bifurquait et faisait casse-cou avec les marches supérieures. Cependant le point indiqué était déjà dépassé de quelques mètres et rien n'aaparaissait encore. Beulé, malgré ses convictions, fut un instant découragé, et il donna l'ordre d'arrêter les fouilles le soir même. A six heures nous étions à table, Mezières, de Curzon, About et moi, ayant, à quatre heures, laissé Beulé à l'Acropole, lorsqu'un messager tout essoufflé m'apporta ces mots écrits au crayon : « *Deux marches trouvées, venez ! — Beulé.* » Nous ne fîmes qu'un saut jusqu'à l'Acropole, et, tout au fond de la fouille, nous vîmes, non-seulement deux marches, mais encore le jambage d'une porte. — On s'embrassa de bon cœur.

M. Joyau n'a pas encore terminé son envoi, il n'expose que les états actuels du temple d'Héliopolis à Palmyre, mais le travail qu'il a entrepris est si considérable, qu'il est tout naturel que le temps lui ait manqué jusqu'à présent pour compléter son œuvre. Au surplus, M. Joyau a été, dit-on, fort gravement malade en Asie Mineure, et il est encore fort heureux qu'il ait pu terminer son relevé.

Le temple du Soleil est de cette architecture romaine un peu boursouflée, et d'une richesse d'ornementation dont le mauvais goût indique la décadence ;

malgré cela, c'est un monument fort curieux, ayant une grande disposition, de grandes dimensions et qui, n'ayant jamais été sérieusement étudié, devait tenter un jeune artiste. M. Joyau l'a mesuré sur toutes ses faces, et les dessins qu'il expose en forment une monographie complète. Ces dessins sont habilement faits; la couleur en est peut-être un peu jaune et un peu crue, mais sous le soleil d'Orient les matériaux prennent des tons si bizarres qu'il peut se faire que la couleur soit exacte. Au surplus, des aquarelles faites sur place dans ces climats changent d'aspect et de coloration lorsqu'elles sont transportées dans le nôtre. Si, comme je n'en doute pas, M. Joyau réussit sa restauration, il aura produit un immense travail dont il aura le droit de se faire honneur.

Enfin M. Moyau, le dernier des pensionnaires exposants, a envoyé le *Tabularium*, ainsi que les monuments érigés au pied du Capitole. Tout cela est parfaitement compris et restauré complétement dans le caractère antique. Déjà plusieurs architectes avaient fait cette partie du Forum; mais, malgré le talent de ses devanciers, M. Moyau a vaillamment soutenu la comparaison, si même il ne la fait pencher en sa faveur. Ce qui fait un peu tort à l'ensemble de ses dessins, c'est le ton triste dont il les a lavés; cela manque un peu du soleil italien. Mais si l'on s'approche et qu'on regarde le rendu avec plus d'attention, on est frappé de sa merveilleuse habileté, et non pas

seulement habileté de pinceau, mais même de dessin, de sentiment et de caractère. L'ensemble restauré des monuments au bas du Capitole est un chef-d'œuvre en ce genre.

Tels sont les travaux envoyés par les architectes pensionnaires de l'école de Rome, et, quel que soit l'accueil qu'ils recevront du public, leur place est désormais marquée parmi les œuvres durables.

CHAPITRE II

LES MISSIONS

D'autres études sur les monuments antiques ont été envoyées par des architectes chargés de missions à l'étranger, et ces travaux sont également dignes d'une sérieuse attention.

Les architectes sont rarement envoyés seuls en mission ; ils doublent le plus souvent un littérateur ou un fonctionnaire qui doit écrire l'histoire du pays, rechercher les inscriptions et quelquefois diriger les fouilles. Au retour, c'est le littérateur qui naturellement décrit le voyage, parle des découvertes, patronne les dessins et énumère les dangers courus. Quant à l'architecte, qui a rapporté les documents exacts, qui a tout mesuré et tout relevé, il ne lui reste parfois que la désillusion et les fièvres, compagnes des ruines. Quelques-uns cependant reçoivent la juste récompense de leurs peines, et si d'autres sont encore méconnus, qu'importe à la science ? Les résultats sont trouvés, les preuves sont acquises, et la personnalité des chercheurs devient secondaire.

M. Guillaume a exposé dix dessins sur le temple de Rome et Auguste à Ancyre. C'est en 1861 que sa mis-

sion fut ordonnée et qu'il partit pour l'Anatolie. Il avait pour compagnons de route M. Perrot, élève de l'école d'Athènes, et M. Delbet, un médecin, qui fut le premier et le plus gravement malade, et qui dut se faire soigner par un architecte et un universitaire.

Cette mission fut fructueuse : elle permit de retrouver la plus grande partie du testament d'Auguste; M. Perrot publia les textes, et M. Guillaume, après avoir relevé les ruines antiques, fit la restauration du temple qu'il expose aujourd'hui. L'architecture de ce temple, sans être du plus beau temps, est cependant assez pure, et, à part même son intérêt historique, a aussi un intérêt artistique. Les dessins de la restauration sont sobres, bien compris, mais un peu ternes, tandis que les états actuels sont exécutés avec ce talent qu'on retrouve dans l'état actuel du théâtre de Vérone; la coupe longitudinale surtout est charmante; les ornements, les inscriptions si pittoresquement placées, tout cela est rendu avec une grande finesse, et le petit cimetière turc, qui sert actuellement d'entrée au temple, complète heureusement l'ensemble de ce dessin.

M. Ambroise Baudry est parti, il y a deux ans, avec M. Boissière, pour étudier les camps romains de la Mœsie inférieure. C'était une difficile besogne que de retrouver des ruines dans un pays si souvent bouleversé, lorsque chaque vestige n'était considéré que comme un obstacle au labourage : aussi les murs an-

tiques ont-ils été presque tous détruits, et de leurs débris les paysans se sont fait des habitations.

M. Ambroise Baudry a eu pourtant la chance heureuse de retrouver l'emplacement de ces murs, grâce à l'intelligente direction qu'il a donnée à ses fouilles. Il a fait creuser les terres de remblai qui remplaçaient les murs enlevés et se boursouflaient ou se déprimaient en longues files. Il a de cette façon mis à jour la tranchée bien conservée qui recevait les premières assises de la maçonnerie, et, en suivant les lignes de cette tranchée, il a pu constater la position des murailles antiques.

Mais sa principale découverte est celle de la station de Troësmis, jadis occupée par la cinquième légion macédonique. Là des parties considérables de construction existaient encore; les tours, les remparts, la basilique et divers édifices lui ont permis de relever un plan exact de la disposition du camp. Ce plan est exposé et montre l'importance de la découverte; mais tout le monde peut, en faisant des fouilles, retrouver d'anciens fragments; le plus difficile est de compléter la découverte par la restitution de ce qui manque. C'est ce que M. Baudry a fait, et c'est la portion la plus curieuse de son envoi. Non-seulement le plan, bien qu'en partie composé, donne une idée juste de ce que devait être cette station; mais surtout la vue à vol d'oiseau de la ville restaurée et représentée soutenant un siége, est une incarnation frap-

pante de la vie de guerre chez les Romains. Cet ensemble est tout un poëme héroïque et complet, un épisode saisissant de l'entraînement des combats. Tous les engins de destruction, toutes les machines de guerre y fonctionnent : tours, balistes, béliers, catapultes, tout cela effondre, renverse, abat, lance des pierres, des traits et des feux ; les chemins couverts se construisent, les brèches s'entament, l'assaut est commencé. Les guerriers, faisant la tortue, s'avancent près des remparts, abrités sous leurs boucliers ; d'autres y plantent de longues échelles et escaladent les murailles. Les assiégés, de leur côté, repoussent vigoureusement les entreprises, pendant que quelques-uns d'entre eux sont au temple, implorant leurs dieux.

On apprend plus en regardant un instant ce dessin fait avec une grande fermeté qu'en étudiant longtemps des ouvrages spéciaux.

M. Baudry a joint à cet envoi une suite de remarquables aquarelles faites en Roumanie et dans les Provinces danubiennes. Ces aquarelles sont exécutées d'une façon magistrale et avec la simplicité d'un talent sûr de lui.

Il va sans dire que M. Baudry est revenu de sa mission en rapportant les fièvres paludéennes.

Ce fut en 1852 que M. Félix Thomas partit pour l'Asie Mineure en compagnie de MM. Fresnel et Oppert. Après avoir parcouru toute la Mésopotamie

et terminé sa mission, il se rencontra avec M. Place, consul général de Mossoul, qui faisait continuer les fouilles de Korsabad commencées par M. Botta.

M. Place l'engagea à accepter une seconde mission et à rester avec lui. M. Thomas accepta. Il releva et mesura tous les fragments de l'antique Ninive. Ses dessins permettent de juger de l'importance de la découverte qui consacre le nom de M. Victor Place.

Après deux années d'absence, après avoir été atteint par des fièvres cruelles, après avoir erré deux mois dans le désert, alors que la maladie le saisissait, et n'avoir dû son salut qu'à la rencontre fortuite d'un inspecteur de haras en tournée qui consentit à l'emmener, M. Thomas revint en France, en espérant que, si le passé avait été rude pour lui, peut-être l'avenir le dédommagerait. Depuis ce temps, M. Thomas s'est livré à la peinture, où il apporte toutes ses facultés d'artiste ; mais il ne délaissait pas complétement l'architecture et il exécutait pour le grand ouvrage que publie M. Place les restaurations des monuments ninivites. Les dessins qui sont exposés sous son nom font partie de cet ouvrage.

Si la découverte de Ninive est un événement, les restaurations de M. Thomas le grandissent encore. M. Place a retrouvé la ville, M. Thomas la fait connaître ; il nous montre ces grandes portes simples et imposantes, ces frises émaillées, ces taureaux à tête d'homme, ces grands mâts à palmiers d'un aspect si

original. Grâce à ses dessins, une architecture quasi inconnue est révélée, un monde éteint revit à nos yeux.

Toutes ces restaurations ont été faites pour ainsi dire preuves en main, les fouilles, les bas-reliefs, les fragments découverts, ne laissent aucun doute sur le caractère général de cette puissante architecture : c'est là un fait capital qui ne doit pas passer inaperçu.

Et maintenant que M. Thomas a complétement terminé ce qui se rattachait à ces deux missions, on se souviendra sans nul doute de ses travaux et de ses fatigues; il aura pu attendre longtemps, mais il n'aura pas attendu en vain.

A part ce travail et celui des Propylées mentionné plus haut, M. Félix Thomas a envoyé des fragments de la frise du Parthénon, et une charmante aquarelle de la chaire de Pise; cela est traité de main de maître.

En résumé, si les travaux des missions sont peu nombreux, ils sont du moins très-intéressants, et ils doivent certainement encourager à persévérer dans cette voie, si féconde en découvertes.

CHAPITRE III

LES DESSINS ET PROJETS D'EXÉCUTION

Un certain nombre de dessins d'architecture, projets, restaurations, copies, etc., sont encore exposés dans les salles. Ces envois sont recommandables, soit par leur sujet, soit par leur exécution; cependant, plusieurs d'entre eux n'ayant qu'une importance secondaire au point de vue de l'art, il n'y a lieu de s'occuper que de ceux dont l'examen peut offrir quelque intérêt.

M. Boileau a exposé ce qu'il expose depuis longtemps : un nouveau système architectural. Il profite de toutes les occasions pour faire connaître ses idées au public. Si les salles d'exposition sont fermées, il ne se décourage pas, et se sert d'une boutique. C'est donc un homme très-convaincu, et c'est là une trop belle excuse pour lui en refuser le bénéfice. La cathédrale qu'il envoie aujourd'hui est toujours composée d'après ses principes ; ce sont de petites portions de coupoles qui se supportent et qui s'étagent ; on ne pourrait mieux comparer l'ensemble de cette composition qu'à la grappe de bulles de savon que l'on souffle dans un verre.

Je ne sais pas au juste si le point de départ de ce principe est bien nouveau; et il me semble que je l'ai vu parfois appliqué dans quelques églises byzantines, Je sais bien que, dans le projet de l'inventeur, cette disposition est modifiée par l'emploi d'armatures en fer qui soutiennent le hourdis de la voûte ; car M. Boileau est un partisan devoué de cette architecture mixte à laquelle nous devons Saint-Eugène. En tout cas je signale cet envoi au public, qui pourra se faire une opinion; quant à la mienne, elle me semble suffisamment indiquée.

J'ajouterai que M. Boileau a un fils, aussi architecte, et qui, sans doute moins convaincu que son père, fait de la fort bonne architecture et sait la dessiner à merveille; on peut s'en convaincre en regardant ses dessins de la cathédrale de Rambouillet.

M. Lance est l'architecte du Conservatoire de musique ; il en a dernièrement restauré la salle de concert, et c'est M. Chauvin qui a été chargé de la partie décorative. Cet artiste expose les dessins montrant le parti adopté, type semi-pompéien, où des détails heureux se rencontrent parfois. Si quelques tons du dessin paraissent un peu lourds, il n'en est pas de même dans l'exécution. La salle de concert est très-réussie, et c'est là l'essentiel.

L'église de Notre-Dame d'Auray est édifiée sur l'un des côtés d'une espèce de grande cour entourée de constructions : maisons, portiques, grandes portes,

pont couvert, le tout encombré d'échoppes enguirlandées de chapelets et de médailles. Tout cela ne manque pas de caractère et rappelle un peu l'intérieur d'un caravansérail. Les nefs de l'église sont surchargées *d'ex-voto* de toute espèce : tableaux, béquilles, petits navires suspendus aux voûtes; marques du mauvais goût, mais aussi de la piété des fidèles. C'est que le pèlerinage de Notre-Dame d'Auray est en grand honneur, et que chez les Bretons la foi est toujours vivace. Mais ce lieu vénéré est dans un tel état de délabrement que, malgré l'aspect pittoresque que lui donne la vétusté, un peu plus de solidité et d'apparât ne lui nuirait pas.

Pour concourir à ce résultat, M. Deperthes a produit des études sur la restauration et l'achèvement des diverses constructions; et, parmi les envois de cet architecte, c'est sans contredit celui qui offre le plus d'intérêt. Ce projet est bien dans l'esprit des constructions premières. Le clocher surtout, qui est une composition complète, mérite toute approbation. On ne saurait trop en louer les proportions ainsi que la fermeté, et il est à souhaiter que, si l'on restaure le sanctuaire d'Auray, M. Deperthes soit mis à même d'exécuter son projet.

M. Hénard est certainement un architecte : son goût est pur, ses études sont sérieuses et son travail est incessant. C'est un des rares artistes exécutants qui exposent chaque année, et, malgré se nombreu-

ses occupations, il a conservé assez de foi et d'ardeur pour ne pas craindre la lutte et pour s'exposer aux chances des concours. C'est pour l'une de ces dernières épreuves qu'il a produit le monument du maréchal Moncey. Ce n'est certes pas une production indifférente que celle de ce projet, où l'on sent la main de l'artiste; mais il ne satisfait cependant pas complétement. On peut lui reprocher une certaine lourdeur et surtout le choix du motif qui n'est pas en rapport avec l'échelle. Le monument élevé à l'Alliance des Nations prête aussi à diverses critiques : la composition paraît un peu banale, et le soubassement manque de fermeté. En somme, malgré le talent qu'elles renferment, ces deux compositions sont incomplètes.

Mais ce qu'il faut surtout apprécier dans l'envoi de M. Hénard, c'est cette longue suite d'hôtels, de maisons et de châteaux édifiés par lui. Tout cela est composé avec sagesse et raison; tout cela est étudié avec charme et finesse, et, bien souvent, les détails au quart d'exécution sont des chefs-d'œuvre de goût et d'élégance. Tout cet ensemble, malheureusement un peu disséminé dans les salles, est incontestablement l'œuvre d'un artiste d'une grande valeur.

La composition de l'église de M. Lameire n'offre riende bien nouveau; c'est une église à peu près romane avec les qualités et les défauts de ce style. A part le ciborium, production plus bizarre que belle,

l'invention architecturale est à peu près nulle dans cet envoi. Mais M. Lameire n'est pas architecte, il est peintre décorateur, et l'église n'est qu'un prétexte à la décoration magistrale qu'il a composée. Là alors l'artiste se montre ; il colore avec entrain toutes les grandes faces de l'édifice, les colonnes, les voûtes et les arêtiers, il enchevêtre les ornements les plus élégants, il assemble les tonalités les plus diverses, et il donne à tout ce grand ensemble une harmonie parfaite. Il n'y a pas là de ces couleurs timides, de ces nuances effacées qu'on appelle la distinction, et qui souvent ne sont que de l'impuissance ; il y a au contraire emploi de force vive ; tons vigoureux et soutenus, coloration ferme et accusée. M. Lameire n'aurait fait que cette œuvre de décorateur, qu'il pourrait s'en tenir satisfait.

Mais M. Lameire s'est élevé plus haut. Indépendamment de la décoration ornementale, il a abordé la décoration historique, et c'est là surtout la partie la plus forte de son œuvre. La grande frise, qui règne tout autour de la nef, est composée avec un véritable talent ; chaque groupe, chaque figure se recommande par son dessin, sa tournure et son caractère. La composition qui montre saint Louis à cheval et des personnages prosternés est d'une noblesse superbe. Si le dessin est petit, l'art est grand, et l'on ne saurait trop admirer et l'harmonie des tons et la simplicité élevée de cette conception.

Si M. Lameire persévère dans cette voie, peut-être qu'au lieu d'un décorateur habile il nous donnera un peintre quelque jour.

M. Alfred Normand expose une série de dessins exécutés à une grande échelle, et représentant les ensembles et les détails de la maison pompéienne qu'il a construite pour S. A. I. le Prince Napoléon.

Cette suite de dessins présente d'autant plus d'intérêt, que malheureusement c'est peut-être ce qui restera seulement un jour de cette charmante création. Déjà les meubles, les bronzes, les bustes et les statues ont été enlevés : déjà la spéculation s'est emparée du local, et l'a destiné à des exhibitions bizarres et grotesques; et si quelque homme de goût ne vient en changer la destination, cette œuvre délicate et gracieuse ne sera bientôt plus qu'un souvenir. Ce souvenir ne s'étendra vraisemblablement pas jusqu'au nom de l'artiste créateur ; car ce nom est injustement resté à peu près inconnu. Dieu sait pourtant quel bruit a accompagné la transformation de l'hôtel ! on publiait des articles qui nommaient les propriétaires et les exploitateurs; on publiait des gravures qui donnaient les noms des dessinateurs et des graveurs : mais quant au nom de l'architecte, celui qui, en somme, était la cause de tout ce bruit, il ne fut jamais prononcé. Mais cela importait peu à la foule. On lui avait fourni une appellation qui lui suffisait; on lui avait appris à nommer cet hôtel : *la maison de Dio-*

mède, et jamais appellation ne fut plus fausse et plus ridicule. Si l'on voulait lui donner un nom antique, il fallait au moins chercher à Pompéi une maison qui lui ressemblât un peu, comme par exemple la maison de Pança, ou celle du poëte tragique, mais non choisir justement peut-être la seule qui échappe complétement à la comparaison.

Enfin, quel que soit le nom que l'on donne à l'hôtel, sa valeur artistique ne peut s'en modifier. Ce sera toujours, tant qu'il durera, le spécimen le plus exact, le plus complet du caractère des habitations antiques. M. Normand, qui avait fait des études fort longues à Pompéi, n'a voulu abandonner à personne le soin de cette importante décoration. Il a fait tous les dessins, composé tous les ornements, et l'on peut voir par l'examen de son envoi avec quel goût et avec quelle délicatesse il a rempli sa tâche.

Ça a dû être pour M. Normand une grande douleur que d'assister à la transformation de son œuvre ; mais en revoyant les beaux dessins qu'il a exposés, il pourra se dire qu'eux, au moins, ne changeront pas, et qu'ils resteront pour montrer tout le talent dépensé pour si peu de durée.

L'exposition de M. Questel est fort importante. Cet artiste a envoyé dix-sept dessins divisés en quatre séries, et qui se rapportent à quatre monuments construits par l'habile architecte.

L'hospice de Gisors et l'asile d'aliénés près Paris sont deux édifices simplement conçus.

Dans ce genre de construction l'art de l'architecte se montre surtout dans la disposition et la composition générale, ainsi que dans la réalisation complète d'un programme donné. Ce sont des édifices qu'il faut élever souvent avec des crédits bornés, et, le caractère de leur destination leur interdisant les ressources de la décoration, ils ont naturellement un ensemble un peu pauvre et un aspect assez froid.

M. Questel paraît avoir satisfait à toutes les exigences, et avoir combiné heureusement la disposition des bâtiments et des promenoirs. Mais, je le répète, c'est surtout la réalisation d'un programme imposé qui fait le plus grand mérite de ces monuments; et, en l'absence de cette importante donnée, une appréciation sincère et équitable devient impossible.

Il n'en est pas de même pour l'hôtel de préfecture et pour le musée de Grenoble. Là le programme se lit sur le plan; et les façades, pourvues d'un caractère architectural plus prononcé, permettent un examen plus fructueux.

Le plan de l'hôtel de préfecture est très-largement disposé dans son ensemble, et les détails sont très-consciencieusement et très-minutieusement étudiés. Quant aux façades, elles se présentent avec une grande simplicité de lignes et montrent une étude délicate et distinguée; les portes d'entrée latérales, surtout, sont

d'une proportion charmante et d'un goût très-élégant.

Le plan du musée est caractéristique. Là, comme les salles sont éclairées par le haut, les cours deviennent inutiles, et tous les corps de bâtiment se serrent et se tassent de manière à ne former qu'un tout. Ce parti pris donne une grande facilité aux communications entre les diverses pièces, et évite par suite les longs dégagements.

La façade de ce musée est franchement accusée. Le grand attique, orné de niches, qui surmonte le rez-de-chaussée, est d'un aspect très-original ; quant au style de l'architecture, il est très-personnel, mais il suit la voie dont j'aurai à parler en traitant des tendances du style actuel.

En résumé, l'œuvre de M. Questel montre tout le talent de cet artiste à qui l'enseignement doit tant de bons conseils. Son atelier est, en effet, l'un des plus nombreux et des plus suivis par les jeunes élèves architectes, et si les succès ne leur manquent pas à l'école, c'est que le maître prend le meilleur moyen pour leur enseigner à bien faire : il prêche d'exemple.

CHAPITRE IV

LES MONUMENTS HISTORIQUES

Il faut rendre cette justice aux exposants de tous les groupes, que leurs produits sont disposés élégamment, et surtout de manière à en permettre facilement la vue et l'accès.

De son côté, la commission chargée d'installer les collections de l'État et les œuvres d'art a fait ce qui était en son pouvoir pour satisfaire à cette tâche difficile, et elle y a réussi autant que le lui permettaient les dispositions de l'édifice. Malheureusement, elle a dû faire exception pour un envoi considérable : les dessins des monuments historiques, collection aussi précieuse par les sujets représentés que par les noms des artistes qui les ont exécutés.

Tous ces dessins sont placés dans la galerie couverte qui pourtourne le jardin central; cette galerie n'est qu'une espèce de promenoir, ou plutôt une galerie de repos. A cet effet, une rangée de chaises non interrompue s'étend tout le long du périmètre de l'abri, et est placée juste au bas des dessins. Lorsque ces siéges sont occupés, il devient complétement im-

possible de s'approcher de la muraille où sont appendus les envois.

Mais ce qu'il faut encore plus regretter, c'est la disposition même adoptée pour l'exposition de ces études. En effet, elles sont placées sur quatre ou cinq rangs en hauteur ; et si, malgré l'obstacle que je viens de signaler, on peut quelquefois s'approcher des dessins du bas et apercevoir le second rang, il est de toute impossibilité de pouvoir distinguer suffisamment ce qui se trouve dans les rangs plus élevés. On voit des taches sur un fond blanc, et c'est à peu près tout. Vouloir examiner ces spécimens d'une partie de notre architecture est un véritable supplice de Tantale que l'on pourrait sans doute épargner aux visiteurs.

Je suis au surplus convaincu que la commission, qui a déjà apporté d'heureux changements dans le classement architectural, ne considère cet arrangement que comme provisoire, et qu'elle trouvera moyen de remédier à cet état de choses; il ne faudrait pas que l'indifférence du public parût encouragée par celle d'une commission impériale, et il ne faudrait pas surtout que cette commission pût être accusée de traiter légèrement des œuvres sérieuses et de manquer, sinon de respect à l'art, au moins de convenance à l'égard des artistes (1).

C'est vers 1838, à l'instigation de M. Vatout, que

(1) Rien n'a été changé dans l'arrangement des dessins. Je conserve ce passage.

fut créée la commission des monuments historiques, et certes cette mesure indiquait un esprit éclairé, jaloux de toutes les gloires de la France, et désireux de conserver à l'avenir les souvenirs du passé.

Depuis que cette institution fonctionne, un grand nombre de monuments ont été soustraits à une ruine certaine, et, bien que le temps ne soit plus où tous les monuments du moyen âge étaient dédaignés et attaqués, combien, sans le patronage de ce comité, auraient été inintelligemment détruits !

On peut affirmer qu'il n'y a pas un seul des dessins exposés qui n'offre un intérêt particulier; mais, pour ne pas fatiguer l'attention, je dois seulement signaler les œuvres les plus importantes.

En commençant par le côté nord de la galerie, c'est-à-dire là où commence la classification des envois, les premiers travaux exposés sont ceux de MM. Questel et Laisné.

Ces artistes ont reproduit dans un fort beau dessin l'état actuel du pont du Gard, cette merveilleuse ruine romaine. J'ignore la part de collaboration de chacun de ces architectes, et je ne sais qui est l'auteur de ce dessin ; mais, quel qu'il soit, son œuvre rend bien le caractère de ce gigantesque aqueduc. Il y a bien un peu d'exagération dans le ton bleu des ombres et des reflets ; mais c'est là un moyen conventionnel de rendu, et le principal est que l'effet soit satisfaisant.

On éprouve un grand charme devant cette belle re-

production d'un des plus beaux monuments de l'antiquité. Rarement les Romains ont composé un ensemble aussi noble et aussi grand de lignes. Ils ont renoncé dans cette construction à ces détails incorrects dont ils surchargeaient parfois leurs édifices ; ils ont bâti uniquement pour remplir un programme bien accusé, pour répondre à une exigence simplement définie, et cette condition seule a suffi pour faire bien. Ils ont composé largement et sincèrement, et cela a suffi pour faire beau : tant il est vrai que le beau prend sa source dans la vérité !

Un détail curieux, qui prouve le souci que les constructeurs ont eu de la raison, est la grandeur particulière qu'ils ont donnée à la première arche gauche du pont, ce qui, par suite, a amené au grandissement de l'arcade supérieure.

Le lit du Gardon est un vrai lit de torrent avec ses sinuosités serpentant dans les sables et le gravier ; les eaux qu'il roule se déplacent et suivent les accidents du sol ; mais cependant le cours principal suivait et suit encore une sinuosité plus profonde qui le dirige vers un seul point ; c'était pour livrer passage à ces eaux, plus abondantes là que partout ailleurs, que les Romains avaient espacé les culées de l'arcade. Au surplus cette différence, bien que fort grande, ne choque aucunement dans la composition générale. Cette disposition est un exemple intéressant de la liberté qu'on peut se permettre même dans les productions les plus

régulières. Si la symétrie parfaite doit être dans certains cas une des conditions du beau, le beau peut également se produire sans avoir recours à elle.

M. Questel a aussi exposé divers dessins des antiquités arlésiennes; théâtre et amphithéâtre, qui paraissent fort bien exécutés. Quant aux détails, ils sont placés trop loin de la vue pour être distincts.

En continuant la visite de la galerie, l'attention se porte principalement sur plusieurs envois intéressants : un charmant dessin de M. Manguin, la porte Saint-Marcel à Dié; la porte Saint-André à Autun, par M. Viollet-le-Duc, rendue avec cette habileté surprenante dont j'aurai à parler plus loin; des études complètes sur les abbayes de Caen par M. Ruprich-Robert; puis l'importante restauration de l'église Saint-Saturnin à Toulouse, également de M. Viollet-le-Duc ; et enfin plusieurs beaux dessins de M. Millet.

Avant de poursuivre sa route au milieu des chaises de la galerie, il faut s'arrêter quelques instants devant un modèle en plâtre de M. Villeminot, représentant tous les tombeaux des caveaux de Saint-Denis. Ce modèle, au vingtième de l'exécution, est traité avec un soin et une fidélité remarquables; mais la précision du travail n'empêche pas la liberté de la main. Tous ces petits monuments, colonnes, vases, sarcophages, ont bien le caractère des types, et la réduction de M. Villeminot n'est pas seulement une œuvre de patience et d'exactitude, c'est encore une œuvre d'artiste.

Au surplus, ce modèle amuse la foule, qui le regarde volontiers ; c'est déjà beaucoup. De l'amusement à l'éducation il n'y a qu'un pas, et il ne faut pas dédaigner ce moyen d'instruire. Plus d'un qui n'a pas encore vu les tombeaux de Saint-Denis emportera peut-être, en souvenir de ce petit modèle, le désir d'aller les visiter, et quand on commence à regarder, on est bien près de comprendre.

Parmi les soixante et un tombeaux représentés, il faut mentionner spécialement ceux de Louis XII et de Henri II, la bizarre colonne de François II, la grosse colonne funéraire du cardinal de Bourbon, et le charmant et gracieux vase qui contient le cœur de François Ier.

En reprenant la route première, on retrouve la suite considérable des dessins des monuments historiques. Il est impossible de décrire ici tous les édifices qu'ils représentent et qui pourraient former un cours complet de l'histoire de l'art en France ; je ne fais que signaler les types principaux et les œuvres qui se recommandent soit par leur sujet, soit par leur exécution. Au surplus, les artistes chargés de la conservation de nos monuments nationaux sont tous des hommes d'une grande valeur ; leurs œuvres sont toujours dignes d'eux, et la continuité des éloges deviendrait une banalité. Je passerai donc encore rapidement devant toutes ces feuilles exposées, en indiquant seulement celles qui, dans aucun cas, ne doivent être oubliées.

Ce sont : Notre-Dame de Laon et la cathédrale de Saint-Nazaire. La première par M. Bœswillwald; la seconde, par M. Laisné; le jubé de Faouet, curieux surtout comme spécimen de la folie architecturale et de l'aberration des esprits à l'époque du style flamboyant; des fragments de la Sainte-Chapelle, par MM. Duban et Bœswillwald, exécutés avec verve et puissance.

Je signalerai aussi une mosaïque parfaitement rendue de l'église Saint-Benoît sur Loire; c'est un résumé complet des combinaisons ingénieuses employées jadis pour la décoration du sol.

Dans l'architecture militaire du moyen âge, des vues habiles du mont Saint-Michel, par M. Devrez, et un fort beau dessin de M. Maurice Ouradou, représentant une cheminée du château de Pierrefonds, gracieusement ornée d'une frise entrelacée de feuilles de ronces.

Puis enfin, parmi les constructions civiles, des maisons et des palais à Orléans et à Nancy, par MM. Vaudoyer et Bœsvillwald.

Mais, indépendamment de tous ces dessins, se trouvent deux envois qui méritent une étude plus spéciale, et cela surtout par le nom de leurs auteurs. Je veux parler de la restauration de la ville de Carcassonne par M. Viollet-le-Duc, et de celle du château de Blois par M. Duban.

C'est un travail considérable que toute cette res-

tauration de Carcassonne, et lorsque l'on songe qu'il n'est que la plus petite partie des travaux de M. Viollet-le-Duc, on est étonné de la puissance de production de cet artiste. Quelles que soient les opinions que l'on professe vis-à-vis des tendances de cet architecte, on ne peut s'empêcher d'éprouver un sentiment d'admiration pour une intelligence certainement peu commune.

M. Viollet-le-Duc est un de ces rares architectes dont le nom a pénétré dans les masses ; il s'est fait connaître par ses travaux de restauration, par ses dessins, par ses ouvrages, et même par un certain bruit qui s'est fait autour de ses doctrines ; et si des divergences d'opinions se produisent à son égard, il est un point sur lequel tout le monde est d'accord : c'est sa connaissance profonde de l'architecture du moyen âge, son talent d'écrivain, et son habileté surprenante de dessinateur.

Cette dernière qualité se retrouve à un haut degré dans ses envois, et l'on est émerveillé de la simplicité des moyens de rendu, et de la franchise de l'exécution.

Mais cette grande facilité a peut-être quelques côtés périlleux ; il ne suffit pas d'être dessinateur pour être architecte ; c'est un des côtés de l'art, mais il doit être dominé par l'esprit de composition. Or, lorsque les dessins sont trop séduisants, on se laisse parfois entraîner à se contenter d'une idée qu'un dessin plus ordinaire aurait fait reconnaître comme incomplète.

Pour les reproductions de monuments exécutés, le dessin habile doit être exigé ; pour la composition personnelle, cette habileté de dessin doit avoir une limite ; une exécution trop parfaite trompe souvent sur le mérite des œuvres des autres, et elle peut aussi quelquefois tromper sur le mérite des siennes.

M. Viollet-le-Duc a beaucoup produit, mais ses meilleures productions sont sans contredit ses restaurations. Là il avait un guide qui ne permettait pas l'erreur. Il a fait dans ce genre des travaux remarquables, et le château de Pierrefonds, qu'il vient de terminer, ajoutera encore à sa réputation. Ce n'est pas qu'il faille approuver tout ce qui a été fait ; ce n'est pas que tout soit irréprochable au point de vue de l'art ; mais l'artiste avait une voie tracée ; il devait suivre les errements connus. Entre le désir de faire toujours bien et celui de faire toujours juste, il ne pouvait hésiter ; ce n'était pas du nouveau qu'il fallait produire, c'était le passé qu'il fallait représenter. Sans doute il a dû lui en coûter quelquefois de laisser faire des sculptures barbares ou des décorations étranges ; mais il n'avait pas le choix. L'artiste savait bien les imperfections inhérentes à son œuvre ; mais il devait les conserver : ce n'était pas une création, c'était un souvenir ; et la conscience et l'amour du vrai devaient primer l'amour du beau.

Mais, si l'on admire les restaurations de M. Viollet-le-Duc, on hésite dans l'appréciation de ses œuvres

plus personnelles. Est-ce un souvenir du passé ? est-ce un essai de novation ? Cela est difficile à dire. Les principes qu'il approuve, les préceptes qu'il donne, sont souvent délaissés dans ses compositions, où le bizarre domine. Ce ne sont peut-être pas des œuvres indifférentes, mais ce sont des œuvres hétérogènes, qui jettent le trouble dans les esprits : on cherche la raison et le but, on cherche la personnalité ; on ne trouve que des compromis entre ce qu'attaque l'auteur et ce qu'il défend.

Certes, la vie de cet artiste est bien remplie ; il laissera un nom qui sera plus ou moins consacré, et ses ouvrages archéologiques passeront à la postérité. Mais, malgré ce résultat, que de regrets on éprouve en voyant que cette grande intelligence s'est arrêtée en chemin ! Les principes inflexibles qu'il a défendus de bonne heure, à l'âge où l'on apprend encore, lui ont interdit de chercher sa voie autre part ; s'il fait une tentative hors de ses idées consacrées, on sourit et on le renvoie à ses dieux. Il a fait autour de lui un cercle lumineux ; l'auréole même dont il est entouré lui défend d'en sortir. Par respect, par conviction, par contrainte peut-être, M. Viollet-le-Duc a dû s'y confiner. Il ne pouvait franchir l'enceinte, il s'y dresse, il y plante son drapeau. Il a commencé par croire, il croit sans doute encore ; mais il est contraint maintenant de ne plus changer ses croyances. Alors, s'il jette parfois un regard vers l'avenir, qu'il ne peut influencer,

peut-être voit-il ses espérances déçues et ses désirs arrêtés ; mais, trop fier pour se plaindre, il retourne vers le passé dont il fait l'apologie, il dédaigne ce qu'il ne peut servir et il brûle ce qu'il ne peut adorer.

Ce doit être, j'imagine, pour cet éminent artiste une douleur bien cruelle que de voir s'enfuir loin de lui l'honneur que tout architecte doit envier : celui de faire faire un pas à son art, celui d'indiquer un but. Il est beau de faire connaître ce qui a marché ; il est triste de ne pouvoir suivre ce qui marche, et de voir la foi, l'enthousiasme et l'amour du progrès arrêtés devant les doctrines préconçues et le pouvoir exagéré de l'archéologie.

Certes l'archéologie est une science utile, et tout architecte doit étudier et tous les âges et tous les styles ; il n'y a pas d'exclusion dans ces études, il ne doit pas y avoir d'exclusion dans l'admiration. Chaque architecture a son caractère, chaque époque a ses beautés ; la cathédrale gothique vaut les monuments grecs; tout ce qui est vrai, tout ce qui est beau doit parler à l'âme; et, si l'éclectisme doit être repoussé complétement lorsqu'il s'agit de produire, il faut être éclectique pour admirer.

Mais si nous devons rendre justice à l'art sous quelque forme qu'il se présente, si nous reconnaissons de grands principes dans les constructions du moyen âge, nous ne voulons pas être enveloppés et enserrés par une époque. Nous aimons l'archéologie, mais

nous la voulons pour auxiliaire et non pour maître ; nous voulons apprendre, mais nous voulons créer ; et pourtant c'est nous, c'est l'art militant qu'on accuse de manquer d'initiative, tandis que les partisans d'une architecture morte passent pour des novateurs !

Et cependant si nous étudions le grec, si nous étudions les monuments de l'antiquité, nous ne les copions pas; nous y cherchons des préceptes et des exemples, mais nous cherchons aussi en nous un sentiment et une volonté ; nous regardons, mais nous créons. Que font alors ceux qu'on nous oppose ? Au lieu de prendre le principe et l'essence des édifices, ils les imitent ; ils voient, mais ils reproduisent; ils ne cherchent pas, ils immobilisent ! De quel côté est la vie et le mouvement ? qui faut-il encourager, le penseur ou le copiste ?

Oh ! je sais bien que ceux-ci se retranchent derrière un grand mot : celui d'architecture nationale. Mais qu'est-ce donc que votre architecture nationale ? pourquoi plutôt celle-là qu'une autre ? pourquoi plutôt le moyen âge que la renaissance ? Est-ce que votre littérature nationale est celle de Froissard, celle de Montaigne ou celle de Voltaire ? Est-ce que votre souverain national est Charlemagne, saint Louis ou Napoléon ? Toutes nos productions font l'histoire de la France, comme tous nos grands hommes en font la gloire. Je revendique tous les génies de mon pays, et je n'en exalte pas un aux dépens des autres.

Les dessins de M. Duban sont de ceux qui montrent un artiste; mais, s'ils méritent une sérieuse attention, c'est surtout l'individualité de leur auteur qui doit intéresser.

M. Duban est un maître, et un maître dans la plus large acception du mot; c'est le créateur d'une voie nouvelle : celle qui est maintenant franchement accusée, et que j'aurai à décrire plus loin.

M. Duban avec MM. Duc et H. Labrouste ont constitué une école puissante, qui naturellement s'est un peu transformée et doit se transformer chaque jour, mais qui garde intacts son caractère et son origine. Ces trois grands artistes ont montré un chemin nouveau, et la génération actuelle s'y est engagée.

M. Duban est l'incarnation complète de l'artiste : nature nerveuse, accessible à toutes les impressions, il sent vivement et s'exprime de même; sa parole est hachée, parce que l'idée abonde; son geste est expressif, et achève sa pensée.

Il a son style personnel, mais il sait aussi s'assimiler les styles imposés. On lui doit cette merveilleuse restauration de la galerie du bord de l'eau au Louvre, et celle non moins merveilleuse du château de Blois, et dans toutes ses productions, originales ou inspirées, le talent déborde et jaillit de toutes parts.

M. Duban a fait plus d'élèves à lui seul que presque tous les artistes ensemble, non pas seulement par le professorat, mais encore par l'exemple; il a marqué

d'un jalon sûr une route à parcourir, et cette route n'est pas restée déserte.

Son influence est grande; ses conseils sont accentués; son œuvre est forte; il marche hardiment en avant; il respecte son art et sait le faire respecter.

Lorsque l'on se reporte au temps où s'est produit le mouvement, lorsque l'on songe que c'est vers 1835, à cette époque ingrate aux arts, on ne saurait trop admirer ces hommes qui, sans bruit, sans secousses, forts de leurs études et de leurs convictions, ont modifié si profondément une architecture appauvrie et ont ouvert la voie où nous sommes fiers de les suivre.

CHAPITRE V

LES ÉTRANGERS

On prétend que les étrangers sont les hôtes de la France. Si cela était, il deviendrait difficile d'apprécier leurs œuvres; un sentiment banal de politesse empêcherait toute critique, et l'admiration seule serait permise.

Mais je ne puis croire qu'il en soit ainsi. Il n'y a pas à l'Exposition d'hospitalité donnée ou reçue, il n'y a qu'un concours international, et le palais du Champ-de-Mars n'est qu'un terrain neutre où chacun a le même droit et où il ne doit y avoir de prérogatives pour personne. Les étrangers eux-mêmes n'accepteraient pas cette prétendue hospitalité. Ils se présentent hardiment, ils se préparent franchement à la lutte, et ils doivent repousser une bienveillance mal entendue, qui, dans certains cas, si elle pouvait atténuer leurs revers, diminuerait aussi l'importance de leurs succès.

Tous les exposants ont donc des droits égaux, et, quelles que soient leurs nationalités, ils sont justiciables du public.

Si le concours, au lieu de se faire homme à homme, avait été fait de nation à nation, non-seulement alors la

lutte aurait pu être plus noble et plus élevée, mais même l'œuvre de chacun n'eût plus été personnelle, elle eût été collective ; l'exposant se dérobait derrière le pays. Mais, puisque le concours particulier a prévalu, chacun devient responsable de son œuvre et ne peut se soustraire au jugement des visiteurs.

Cependant, malgré toute la liberté laissée à l'appréciation, j'éprouve quelque difficulté dans l'accomplissement d'une partie de ma tâche. Lorsqu'on parle de soi, une certaine pudeur vous empêche d'en dire tout le bien qu'on en croit; lorsque l'on parle des autres, on n'ose parfois en dire tout le mal qu'on en pense. Eh bien, ce sentiment instinctif, je le ressens lorsque je compare la France aux autres nations. Je la sais et je la vois bien supérieure à celles-ci au point de vue de l'art architectural, et j'en sens toute la force. Je vois bien aussi l'infériorité générale de l'exposition étrangère, et j'en sens la faiblesse ; mais ce que je pense tout bas, j'hésite un peu à le dire tout haut.

Heureusement que, si l'ensemble de l'exposition des architectes étrangers laisse une impression un peu défavorable, il s'y rencontre des œuvres remarquables et qui prouvent chez leurs auteurs un véritable talent d'artiste : l'Angleterre, l'Autriche et la Prusse, sont dignement représentées, et leur supériorité sur les autres nations est un fait incontestable.

En suivant l'ordre adopté par le catalogue, la visite commence par la Belgique, notre rivale en peinture.

L'envoi le plus important est dû à M. Suys, qui a composé un palais des beaux-arts. Le plan de ce projet est bien disposé, les salles sont bien distribuées, et les petites coupes méritent des éloges; quant à la façade, d'un aspect assez monumental, M. Suys a employé un style tapageur qui n'est pas à beaucoup près la véritable richesse et la véritable grandeur. Mais, tel qu'il est, les qualités de ce projet l'emportent de beaucoup sur les défauts et, d'après l'examen de diverses parties des plans et des coupes, on peut croire que, si M. Suys est mis à même d'étudier sa composition, il saura s'en tirer à merveille.

Quant à M. Carpentier, qui a envoyé deux petits projets d'églises gothiques, il faut lui reconnaître une certaine habileté de rendu, une heureuse simplicité de conception, et une étude consciencieuse. Ce modeste envoi n'est pas un des moins bons de l'Exposition.

Parmi les productions exposées par les Pays-Bas, on doit remarquer un projet d'église byzantino-romaine de M. Soolen, qui y prouve son habileté de dessinateur, et qui, dans quelques parties de sa coupe, y montre de réelles qualités de composition.

Pour la Prusse, M. Orth, de Berlin, a envoyé des dessins et un modèle en plâtre de la nouvelle église de Zion. Les dessins sont loin d'être étudiés et dessinés suffisamment; quant au petit modèle, il est moins négligé, et il fait voir une bonne silhouette de monu-

ment; le clocher est aussi d'une bonne proportion, et la petite galerie qui contourne le haut de l'édifice ne manque pas d'une certaine élégance. Il va de soi que cette église est dans le style gothique.

M. Waeseman a fait un envoi considérable, composé, comme celui de son collègue M. Orth, d'un modèle et de dessins; mais ici ce sont les dessins qui l'emportent de beaucoup sur le modèle. Je ne veux pas dire pour cela que ces dessins soient d'une architecture bien recommandable; mais au moins ils sont très-bien faits, intelligemment disposés, fort bien étudiés, et, s'ils ne montrent pas une fort bonne architecture, ils montrent certainement un fort bon architecte. Au surplus je me reconnais fort mauvais juge en cette occasion; j'ai une antipathie si prononcée contre le style actuel d'une partie de l'architecture gothico-prussienne, que, malgré mon désir d'en rechercher les beautés, ce sont les laideurs seules qui me frappent. Tout cela est sec, guindé, a des prétentions au château-fort et à la silhouette, et n'arrive en somme qu'à faire de grands joujoux.

Lorsque l'on voyage en Prusse, et même dans presque toute l'Allemagne, les premières stations de chemin de fer que l'on aperçoit vous divertissent, les secondes vous ennuient, et les dernières vous agacent. On donnerait beaucoup pour voir une bonne grosse maison toute simple, au lieu de ces édifices prétentieux et découpés à l'emporte-pièce; et ce qui

vous irrite le plus, c'est que tout cela est fait fort consciencieusement et avec la ferme volonté de produire cet effet désagréable. Or, comme partout où l'art se fait sentir, sous quelque forme que ce soit, la vue est toujours attirée, force vous est de regarder et de regarder encore toutes ces constructions. Tout cela doit plaire aux Allemands, puisque c'est ainsi qu'ils bâtissent; mais, malgré le respect que j'ai pour les convictions d'autrui, ils voient le beau d'un œil si différent du nôtre, que je n'ai pas le courage d'excuser ces convictions : pourtant elles doivent être profondes, car elles se retrouvent même jusque dans l'édification de leurs immenses poêles en faïence. Enfin chacun est maître chez soi, et nous ne pouvons avoir la prétention de faire changer le goût des autres; mais je proteste néanmoins contre une manifestation artistique qui me paraît d'autant moins excusable qu'elle emploie d'autant plus de talent. Heureusement encore que tous les artistes allemands ne sacrifient pas aux faux dieux, et qu'à côté de cette architecture aux formes métalliques, il se produit souvent d'autres compositions qui, si elles manquent d'un peu de pureté, ne manquent pas d'aspect et de grandeur.

M. Schmitz a exposé un intéressant envoi : une partie est composée d'études sur les monuments du moyen âge; l'autre est un grand projet d'église qui naturellement est gothique. Tous ces dessins, exécutés à la plume, sont d'une grande habileté, et la façade

de l'église projetée, conçue dans le même caractère que la cathédrale de Cologne, ne manque ni d'ampleur ni de finesse. Si M. Schmitz ne nous donne pas des productions très-originales, au moins il les donne fort bonnes, et celui qui sait indiquer les détails avec la fermeté que l'on remarque dans ces beaux dessins est certainement un homme de mérite.

L'autriche est représentée par un assez grand nombre d'architectes, et parmi ceux-ci il en est plusieurs dont l'exposition est réellement remarquable.

M. Hasenauer a envoyé divers projets d'édifices, et un autre projet de restauration ou plutôt d'édification d'une façade pour l'église Sainte-Marie des Fleurs à Florence. Ce n'est pas une idée nouvelle, que celle de faire enfin une façade à cette superbe église, et il faut espérer que bientôt le projet se changera en exécution. On a déjà construit la façade de Santa-Croce, sous la direction du chevalier Matazzi, et l'heureux résultat auquel cet architecte est arrivé doit encourager à construire aussi celle du dôme.

Le dessin de M. Hasenauer est fort soigné, la composition très-heureuse est bien dans le caractère de l'édifice, et cet envoi ne mériterait que de sincères éloges, si M. Hasenauer n'avait eu la fantaisie de terminer le campanile par un toit pyramidal accompagné de clochetons. J'ignore si cet architecte a retrouvé des documents qui l'ont conduit à faire cette restauration ; je le désire pour excuser cette tenta-

tive. Mais, lorsqu'une époque a produit un chef-d'œuvre aussi puissant que le campanile du Giotto, il faut être bien sûr de soi pour chercher à le modifier, à le compléter même, et, pour peu qu'on veuille y porter la main, cela s'appelle tout au moins imprudence.

M. Ferstl a envoyé un projet d'église fort bien composé et fort bien exécuté ; c'est un peu une réminiscence de cette imposante église Saint-Étienne à Vienne ; mais le modèle est beau, on peut s'en inspirer. Les clochers de l'église de M. Ferstl sont d'une grande élégance, et tout l'ensemble, « quoique gothique » (dirait le président Des Brosses), ne manque pas de majesté. Cet architecte a envoyé également divers palais qui montrent de grandes qualités de composition. L'un d'eux, le palais impérial, je crois, a un rez-de-chaussée qui est une œuvre d'artiste, et l'on ne saurait trop en louer l'ordonnance. Dans ce palais, M. Ferstl a franchement rompu avec le style néo-gothique allemand, et s'est souvenu des grands principes de composition des édifices italiens de la Renaissance. Il eût pu plus mal choisir, il ne pouvait mieux réussir.

Un autre palais, dont je n'indique pas le nom, par crainte d'erreur, est encore dû à M. Ferstl. Ce dernier envoi est fort remarquable, non-seulement comme exécution ferme et accusée, mais surtout comme composition. La façade est vraiment monumentale et

d'une belle tournure ; les tourelles qui flanquent les deux extrémités, et qui contiennent les escaliers tournants, sont d'une gracieuse élégance et d'une heureuse silhouette. Le caractère général de l'architecture est sensiblement celui de la renaissance française. En résumé, le travail de M. Ferstl, dont je n'ai indiqué qu'une partie, est une œuvre considérable d'un homme de talent ; il a, je crois, obtenu une grande médaille, et c'était justice.

M. Hlavka a envoyé un palais de résidence pour un évêque et un séminaire. Le tout est fort original, du moins en France, car on y sent quelque réminiscence de l'art du moyen âge en Allemagne ; mais le principal, c'est que cet envoi est très-intéressant. L'arrangement des cheminées formant pignons et s'élevant en degrés est au moins curieux, et c'est avec plaisir que l'on s'arrête devant les grandes et habiles aquarelles qui représentent les perspectives des constructions.

Parmi les envois nombreux de M. Schmidt, il en est un surtout qui attire l'attention : c'est un projet pour une chambre de députés. Les dessins de ce projet sont un peu disséminés : il y en a jusqu'au bas du sol, il faut se courber pour les voir ; d'autres sont placés aux frises et ne s'aperçoivent qu'à peine, et malheureusement ce sont ceux qui semblent les plus intéressants. Ce sont les grandes coupes monumentales de l'édifice, magistralement exécutées au trait.

La disposition de la grande salle est fort curieuse, mais me paraît surtout bizarre. L'esprit allemand me déconcerte : où ils voient sans doute la raison, je ne vois que la fantaisie ; où ils voient la fantaisie, je vois la folie, et quelquefois leur folie me paraît la raison. Mais ce qui au moins me reste toujours visible, c'est le talent, et dans l'œuvre de M. Schmidt il ne fait pas défaut.

En somme, l'Autriche tient à l'Exposition une belle place, et plût à Dieu qu'elle lui fût disputée plus vivement !

La Suisse est représentée par plusieurs architectes, parmi lesquels il faut citer M. Stalder, qui a envoyé un assez grand nombre de projets d'églises et de monuments. Là encore c'est le style gothique qui a été adopté ; si l'invention n'est pas grande, l'exécution est bonne, et les dessins de M. Stalder sont assez habilement faits.

M. Kunkler a envoyé également des églises gothiques et beaucoup de petits monuments dans le genre des chalets allemands. Tout cela est assez pittoresque et se regarde avec intérêt. Quant à M. Semper, qui a fait le projet d'un théâtre pour Rio de Janeiro, il y aurait bien des choses à dire sur le parti qu'il a adopté, sur le foyer circulaire, et sur la conception embarrassée de la façade. Je préfère signaler seulement le plan du premier étage, qui renferme quelques qualités d'ingéniosité.

Pour l'Espagne, je me bornerai à citer le nom de M. Ortiz de Villajoz, qui a fait un assez bon projet d'église paroissiale. Pour le Portugal, je mentionnerai aussi M. Fonséca, et pour la Grèce M. Katzaros ; mais ce n'est pas sans tristesse que je dois constater une profonde décadence dans ce pays jadis si favorisé de l'art.

La Russie a quelques bons envois. M. Resanoff a exposé un projet de cathédrale dont le plan est original ; mais ce projet, exécuté à une petite échelle, est placé si haut qu'il est impossible de l'examiner. M. Kohlman a restauré la tour des Infants à l'Alhambra. C'est un travail fort important, qui fait honneur à son auteur ; les dessins sont exécutés fort habilement et dans le caractère de cette gracieuse architecture arabe, si typique et si élégante. On s'arrête charmé devant cette intelligente restauration, qui a dû coûter bien du temps à M. Kohlman ; mais cet artiste doit être récompensé de sa peine par le plaisir qu'il donne aux autres.

Enfin M. Bohnstedt a envoyé une douzaine de vues intérieures d'un palais construit à Saint-Pétersbourg. Il nous montre la salle de bal, la salle des tapisseries, celle des pastels, la bibliothèque, le jardin d'hiver, le grand escalier, la salle de concert, la salle à manger, et bien d'autres encore. Tout cela est garni par les meubles, les tapisseries et les fleurs, et doit former une précieuse collection pour les maitres de la mai-

son ; quant au public, il n'y voit que des aquarelles un peu lourdement exécutées, et des chambres bien meublées.

Après la Russie, vient l'Italie, qui a envoyé quelques bonnes études. M. Lombardi a de grands dessins du maître-autel d'Orsanmichele, et d'une travée de la façade latérale de Sainte-Marie des Fleurs. Ces reproductions, faites à une grande échelle, sont consciencieuses, et, bien que la façon en soit un peu molle, elles méritent d'attirer l'attention.

M. Ceppi a essayé aussi un projet pour la façade du dôme de Florence ; mais il n'a pas été très-heureux dans sa composition, qui n'est pas suffisamment étudiée.

Le Chili a tenu à exposer, et il faut lui savoir gré de cette tentative.

Quant à la Grande-Bretagne, ses envois sont fort nombreux ; mais ce ne sont pour la plupart que des aquarelles et des vues perspectives d'édifices projetés ou exécutés, et non des dessins d'architecte. Cette réserve faite, on ne saurait trop admirer le grand talent qui se trouve dans toutes ces aquarelles : elles sont faites de main de maître, avec une grande vivacité et une grande volonté ; et, quelle que soit l'habileté de rendu de nos architectes français, il leur sera bien difficile de lutter pour l'exécution avec leurs confrères d'outre-Manche. Tous ces dessins étant fort remarquables, il est presque impossible de les classer ;

les plus faibles sont encore fort beaux. Cependant on peut citer le travail considérable de M. Waterhouse. Quant au style employé, il ne varie guère, et, bien que l'imagination ne fasse pas défaut aux architectes anglais, ils vivent encore un peu sur une architecture passée où domine le type gothique, mais ce type particulier à l'Angleterre.

En résumé, bien qu'on doive regretter l'absence complète de plan et de façades géométriques, et, bien que l'architecture de la Grande-Bretagne ne soit représentée que par des aquarelles et des perspectives, on doit reconnaître que cette exposition fait le plus grand honneur aux artistes qui y ont contribué.

L'exposition des architectes étrangers renferme donc des œuvres remarquables, mais qui sont un peu disséminées, et si un examen détaillé permet de constater le talent de plusieurs des exposants, il faut reconnaître que l'ensemble des envois ne répond pas complétement à ce qu'on était en droit d'espérer.

Mais je dois ajouter que la faiblesse relative de quelques parties de l'exposition étrangère n'implique pas la faiblesse relative de l'art d'exécution; car bien des artistes ont dû s'abstenir, qui, s'ils avaient exposé, auraient, sans nul doute, élevé le niveau général des envois. Au surplus, cela s'applique aussi à la France, et il ne faudrait pas se former une opinion sur notre architecture actuelle par l'examen des œuvres exposées. Certes, le talent n'y fait pas défaut, mais elles

ne représentent pas pour cela l'expression complète de notre art. La plupart des envois ne sont que des études, d'autres des reproductions, et, à part quelques projets, le reste doit surtout être considéré comme des spécimens d'architectures antérieures.

Ce qui se remarque chaque année aux expositions, c'est l'abstention des architectes exécutants, et cela se comprend. Ils sont en général surchargés de besogne et ont à faire, sinon mieux, du moins autre chose que des dessins bien rendus. Au reste, leurs œuvres sont édifiées, et c'est la construction qu'il faut juger préférablement aux dessins.

Cette abstention raisonnable et raisonnée empêche donc de reconnaître dans les expositions la trace bien caractérisée d'une voie nouvelle, et, si ces expositions sont d'un haut intérêt pour les études, elles sont insuffisantes pour affirmer une école.

Il est cependant nécessaire de regarder où l'on va, et il faut que l'on sache si les architectes français sont réellement coupables du délit d'immobilité dont on les accuse chaque jour. Pour cela il faut laisser un peu de côté les expositions, voir les monuments exécutés, et se rendre compte, par cet examen, de la marche certaine de l'art. C'est cette marche accusée et persistante qui fera le sujet du prochain chapitre, et j'espère que la question est assez élevée pour qu'elle puisse intéresser non-seulement les architectes, mais encore tous ceux qui ont à cœur l'avenir de notre art.

CHAPITRE VI

LE STYLE ACTUEL

« De notre temps, nous n'avons pas d'architecture : l'art est en décadence. Nos architectes sont peut-être des savants, ce ne sont pas des artistes ; ils n'inventent pas, ils copient : il ne créent pas, ils se souviennent. » Telle est l'injuste accusation qui se dirige chaque jour contre nous, tel est le thème banal et favori de la foule. Discoureur ou auditeur, écrivain ou lecteur, chacun jette sa pierre dans notre jardin et ne nous épargne pas les projectiles. Les grands visent à la tête, les petits visent aux jambes, les badauds applaudissent, et la lapidation continue, à la grande joie de tout ce monde, qui ne s'aperçoit pas que, s'il blesse quelqu'un, il sera le premier à en souffrir.

Cette attaque inintelligente, cette accusation irréfléchie, n'est pas, au surplus, spéciale à notre époque ; la manie de dénigrer notre art n'est pas nouvelle et se retrouve dans les siècles passés. On l'accusait ainsi sous Louis XIV ; on l'accusait déjà sous François Ier. Sans doute même on l'a toujours accusé, et si les traces nous manquent, c'est que le moyens de

vulgarisation étaient alors bornés. Mais, du jour où l'imprimerie a permis aux idées de se propager rapidement, les détracteurs ont pris la plume et jeté à la foule des paroles imprudentes de fiel et d'ignorance, et la foule, ingrate et insouciante, a crié bravo aux Frérons.

Ce n'est pas que l'art lui-même puisse être atteint par ces récriminations. Grâce à Dieu, il s'élève bien au-dessus des médisances et des calomnies; mais, si sa marche ne peut être arrêtée, elle pourrait parfois être entravée si le découragement venait à saisir l'artiste. Si le penseur, au lieu d'être soutenu par le public, se voit attaqué et méconnu, peut-être faiblira-t-il. La confiance et la foi mènent au bien, l'injustice et le persiflage peuvent conduire au doute et à l'indécision. Plus d'un, s'il eût été sûr d'un bienveillant appui, eût marché en avant, qui s'est arrêté en chemin.

Gardons-nous de ce découragement et fermons l'oreille aux railleries des ignorants. Qu'importe que l'artiste soit attaqué si son œuvre reste, et, si l'art est grand, qu'importent les banalités qu'il inspire? Écoutons les avis de nos maîtres, dédaignons les conseils des indifférents, et surtout suivons notre sentiment : c'est le guide qu'il ne faut jamais abandonner. Puis, lorsque quelque naïf, croyant peut-être faire étalage de son savoir, nous demandera quel style nous employons dans notre architecture, ayons assez de confiance

dans nos convictions pour répondre : Le style que j'emploie, c'est le mien ; c'est celui de ma volonté et de mon inspiration ; c'est le style de mon temps que je produis et que j'affirme ; c'est ma personnalité que je dégage, mais qui se dirige vers le courant de nos productions, et mon œuvre, qu'elle qu'elle soit, laissera forcément sa trace dans la manifestation d'un style qui sera consacré à son jour.

Je n'ignore pas que c'est cette consécration de notre style qui est niée par les incrédules, et, comme une comparaison paraît donner une raison, ils nous citeront l'exemple des Grecs et des Romains, ces peuples qu'on attaque ou qu'on défend selon les besoins de la cause : n'avaient-ils pas un style particulier ? Puis, cela va sans dire, ils nous citeront le moyen âge, voire même la renaissance. Mais les Grecs ont mis trois siècles à inventer et à reproduire un type ! Mais l'art romain, déjà indiqué sous les rois, se prolonge jusqu'à Théodose ! Mais il a fallu cinq cents ans pour permettre l'évolution du gothique et de la Renaissance ! Et vous nous accusez de marcher lentement !

Les styles se succèdent et se perfectionnent ; mais il leur faut le temps de l'incubation, de la naissance et de la croissance. On n'invente pas plus un style du jour au lendemain qu'on n'invente une langue dans le même temps. Certes la langue française s'est modifiée ; mais, latine, rabelaisienne, cornélienne ou moderne, la source des mots est la même, et la construc-

tion similaire. Tel qui invente un mot nouveau n'invente pas plus une langue que tel qui invente un détail ou un profil n'invente une architecture. Laissons donc le temps faire son œuvre sans récriminations ni impatience. Tout viendra à son heure, sûrement et fatalement, car il est aussi impossible de rester dans le *statu quo* complet que d'en sortir en y laissant toute sa dépouille. La nature humaine, si elle se modifie lentement, se modifie néanmoins : tantôt en mal, tantôt en bien, elle change un peu chaque jour, et l'immobilité n'est pas à craindre.

L'art progresse ou décroît, mais il ne se pétrifie pas et surtout il se pétrifie de moins en moins. Depuis la Renaissance, combien de styles, plus ou moins complets, ont été trouvés ou indiqués ? Le style Louis XIV, les styles Louis XV et Louis XVI ; le caractère artistique de l'Empire, celui du règne de Louis-Philippe : tout cela forme une suite de transformations qui, si elles ne produisent pas un type complétement neuf, indiquent au moins un changement dans la pensée et un mouvement dans les tendances.

Nous sommes tout aussi inventeurs que nos aïeux, et nous sommes beaucoup moins routiniers. Lorsque jadis une époque avait son style, elle le consacrait pendant de longs siècles. Les exécutants d'alors suivaient le courant tracé, qui peu à peu dégénérait en poncif. La disposition variait plus ou moins, suivant le programme et le goût de l'architecte ; mais les

ornements, le principe de la composition, la formule du type, étaient à peu près invariables.

On appelait cela une école, parce que chacun, laissant un peu de côté ses inspirations personnelles, suivait les traditions et les errements consacrés. Ils donnaient ainsi, il est vrai, plus de force à l'ensemble des productions. Par la répétition même de ces productions, ils créaient une masse qui se dérobait à la critique, puis qui s'imposait et se faisait place dans l'avenir. En variant le style adopté, ils l'eussent à coup sûr fait plus intéressant; mais ils en eussent amoindri la force. Ils eussent fait l'œuvre complète d'un artiste, mais ils eussent diminué l'autorité des préceptes.

De nos jours, au contraire, chacun cherche et s'évertue à créer. Beaucoup échouent, d'autres réussissent. Ils font en cela œuvre de liberté et d'indépendance artistique, et, bien que nous cherchions, bien que nous donnions plus d'essor et d'activité que jamais à notre imagination, le public, qui juge mal les choses un peu incertaines, se plaint de notre impuissance et de notre inertie.

Mais, dénigreurs injustes, nous sommes plus ardents que nos devanciers; nous quittons le chemin battu, nous marchons devant nous, et si quelques-uns s'embourbent, il en est qui montrent des sentiers nouveaux qui deviendront un jour des grandes routes !

Ayez donc patience et espoir; mais ne croyez pas

cependant qu'on invente de prime abord une architecture nouvelle dans le sens qui paraît cher aux ignorants. L'art, ainsi que la matière, a ses limites : un peintre, un sculpteur prendront toujours la nature pour modèle, et ne s'aviseront pas de faire des monstres pour inventer du nouveau. La musique sera toujours fondée sur l'harmonie et la mélodie, le reste ne sera que du bruit. Chaque art procède de la raison aussi bien que de l'inspiration; hors cela on ne trouve que du dévergondage. En architecture il y a des lois qu'on ne peut enfreindre et des données primitives dont on ne peut se dégager : les supports, les murs, les traverses, les couvertures et les abris, puis les ouvertures, cela suffit; il n'y a pas d'autres points de départ; tout l'art dérive de ces exigences et ne peut en délaisser aucune. Il faudra toujours des vides et des pleins; des parties portantes et des parties portées : supprimez une de ces données, et l'architecture n'existe plus.

Si des railleries irréfléchies atteignent les architectes, il est une classe de fonctionnaires s'occupant aussi de constructions qui échappent aux attaques. Ils doivent cette immunité à un certain renom d'études scientifiques, à un caractère officiel et à l'union étroite du corps qu'ils ont constitué. Je veux parler des ingénieurs.

C'est une distinction assez moderne que cette classification des ingénieurs et des architectes. On a pris

une portion d'un tout et on en a fait une spécialité ; on a scindé un art en deux, et d'une moitié on a fait une profession distincte.

Il y a cependant une singulière anomalie dans ce partage, et les ingénieurs eux-mêmes doivent être les premiers à s'en étonner, sinon à s'en plaindre. Qu'arrive-t-il, en effet? quel est le résultat pratique de cette division? Pour les chemins de fer, par exemple, les ingénieurs construisent les hangars, les magasins, les viaducs et les ponts; mais lorsqu'il s'agit d'édifier la gare, partie monumentale de l'œuvre, ils se voient remplacés par un architecte. On leur confie les travaux qui demandent du soin, de l'habileté, de la science, et qui demanderaient plus encore; mais lorsque l'on pense que l'art seul est en jeu, on renonce à leurs services et on s'adresse à d'autres.

Il y a là une déraison qui ne peut s'expliquer, une étrange interprétation de l'art de construire. Qui donc peut fixer une juste démarcation? Où commence l'art? où finit-il? Le pont, le viaduc, le hangar même, peuvent être artistiques tout autant qu'une gare, et l'architecture peut se manifester dans la cabane comme dans le palais. Pourquoi donc confier aux ingénieurs la construction des grands ponts monumentaux de nos fleuves, si vous leur interdisez la construction des édifices? Pourquoi confier aux architectes la construction des édifices, si vous leur interdisez celle des

ponts? Tout se tient et s'enchaîne dans l'art, et bien imprudent qui cherche à le diviser.

Certes, les études des ingénieurs sont spéciales, elles tiennent à la science plus qu'à l'art; mais néanmoins, elles rentrent complétement dans les études indispensables aux architectes. Pourquoi donc créer une subdivision qui, en somme, n'est qu'une répétition? Pourquoi séparer deux choses qui doivent toujours être réunies?

L'architecte a fait ou doit faire assez d'études techniques pour construire tout comme un ingénieur, et si l'ingénieur avait quelques années d'études artistiques, il pourrait construire tout comme un architecte. Ne l'arrêtez donc pas en chemin, ne limitez pas ses productions, et vous ne serez plus forcé de lui dire comme aujourd'hui : « Tu n'iras pas plus loin. »

Je n'ignore pas que cette fusion si désirable entre deux corps rivaux, est peut-être difficile à effectuer maintenant. L'organisation même des ingénieurs s'accorde à merveille avec la filière administrative; les bureaux sont organisés, la hiérarchie est conservée. Or, il ne peut en être de même en architecture. Ce qui est contrôle dans la science devient entrave dans l'art. Là la production est personnelle et la collaboration importune, et lorsque l'artiste n'est pas seul maître de son œuvre, les défaillances sont à craindre. Il est donc à présumer que quelques administrations ne renonceront pas à l'ordre établi, et se refuseront à

toute entente, à moins de chercher la fusion par l'englobement du tout dans la partie. Mais, à part même cette question d'organisation, il se présenterait encore d'autres difficultés. Les différentes écoles, la position officielle et le brevet des uns, l'indépendance des autres, la susceptibilité de tous, tout cela pourrait concourir à empêcher un rapprochement immédiat; chacun reste dans son camp et n'épargne pas au camp voisin l'ironie et le sarcasme : les architectes se retranchent derrière leur art, les ingénieurs derrière leurs formules, et la division s'accentue.

Cet antagonisme est pourtant à déplorer : l'art et l'amour-propre en reçoivent parfois de rudes atteintes. On confie bien à l'ingénieur la direction d'un grand édifice, mais on lui adjoint un architecte, ce qui revient à dire : « Vous, ingénieur, vous ne connaissez rien à l'art; vous, architecte, vous ne connaissez rien à la construction. » C'est alors que chacun va de son côté, rejetant sur l'autre les fautes commises, et c'est ainsi que se produisent les monuments hybrides.

Quoi qu'il en soit, cette question dont j'ai été amené à parler incidemment, se rattache à celle du style actuel; car on n'est pas éloigné de croire que c'est parmi les constructions des ingénieurs que se dégagera la solution. Ceux-ci ont en effet de fréquentes occasions d'employer le fer en grandes parties, et c'est sur cette matière que plus d'un fonde l'espoir d'une architecture nouvelle. Je le dis tout de suite, c'est là

une erreur et une grande erreur : le fer est un moyen, ce ne sera jamais un principe. Que les constructions soient en pierre, en marbre, en fer ou en bois, elles procèdent et procéderont toujours du type architectural alors en vigueur. Les maisons en bois de la Renaissance ont le même style que les maisons en pierre du même temps, et les ouvrages de ferronnerie qui nous sont conservés indiquent nettement l'époque à laquelle ils ont été façonnés. Viennent des matériaux nouveaux, l'art les emploiera suivant leurs convenances; mais il se les assimilera et leur donnera les formes caractéristiques qu'il manifeste. Si de grands édifices, des salles, des gares, construits presque exclusivement en fer, ont un aspect différent des constructions en pierre, et cela surtout par le caractère de la destination, ils ne constituent pas pour cela une architecture particulière. Le palais du Champ-de-Mars, qui ne ressemble guère à l'École militaire, sa voisine, n'est pas pour cela de l'architecture nouvelle ; c'est un abri plus ou moins gigantesque, mais ce n'est qu'un abri dont le principe se retrouve dans les volières et les serres, connues dès la plus haute antiquité. C'est l'indication de l'usage du fer, mais c'est aussi l'indication de son impuissance à réaliser par lui-même une révolution artistique. Le hangar : voilà la destination du métal; la diminution extrême du point d'appui et l'augmentation des portées : voilà la mission de l'architecture métallique.

Ses propriétés sont définies nettement; quant à ses tendances, c'est le tour de force.

Mais, si ses propriétés sont indiquées, elles montrent aussi la limite d'emploi. Chaque fois que l'auvent sera le programme, le fer sera employé là seulement. Lorsqu'il faudra clore et enserrer, lorsqu'il faudra faire le mur, le fer sera rejeté comme incompatible avec le plein, et, comme le plein et le mur sont les données premières et impérieuses de l'art architectural, il faudra revenir aux matériaux qui peuvent les suivre. Ainsi, si, comme construction proprement dite, le fer a des ressources innombrables et prête à des hardiesses inconnues, comme art, il n'a pour avenir que le point d'appui et la couverture. Il va sans dire que j'en excepte toutes les parties décoratives, où son emploi est franchement indiqué.

Du reste, les exemples ne manquent pas où le fer est judicieusement et artistiquement mis en œuvre par les architectes : les Halles de Paris, par M. Baltard, et qui commencent à faire leur tour du monde; l'intérieur de la gare du Nord, par le regretté et regrettable M. Hittorff, et les salles si élégantes des bibliothèques Sainte-Geneviève et impériale, par M. Labrouste.

Dans ces constructions, le sentiment personnel des artistes se fait sentir; c'est une expression particulière du style actuel qui s'est imposée à la matière. Le fer remplit les exigences de la construction, mais il porte dans ses détails la marque typique de l'architecture

de notre époque; il ne l'a pas modifiée, mais il s'est modifié pour elle.

Je voudrais maintenant chercher à indiquer les tendances de notre style, bien que je reconnaisse la difficulté d'un pareil examen. Les nuances qui le caractérisent sont fort claires aux yeux des hommes spéciaux; mais elles sont un peu vagues pour le public, qui le plus souvent juge sans voir. Je dis voir et non regarder: un regard se jette en passant, mais il ne laisse qu'une impression confuse: voir au contraire perpétue le souvenir, mais il exige une certaine fatigue que peu de gens ont le courage de braver. Cependant c'est là la première condition d'étude, et si l'on regardait moins superficiellement, combien de choses apparaîtraient qu'on ne soupçonne même pas. Mais c'est surtout lorsque les formules artistiques sortent à peine des époques de transition, que l'attention est indispensable; là les formes paraissent moins définies et les caractères plus incertains.

Ce qui contribue encore à rendre plus difficile pour la foule cette constatation du type actuel de notre art, c'est l'abondance et l'agglomération des constructions nouvelles. Parmi celles-ci, parmi les maisons de location, un certain nombre suit la voie tracée, d'autres ne sont que des pastiches plus ou moins réussis, et la plus grande partie sont, non des œuvres d'artistes, mais des œuvres de bâtisseurs. Il est indispensable de séparer ces productions sans aucune valeur

architecturale des productions réelles de l'art, car il y a plus de différence encore entre ces bâtisses et l'architecture, qu'il y en a entre les images d'Épinal et la grande peinture.

Pour essayer de faire comprendre ce en quoi notre architecture diffère des architectures passées, il me paraît utile d'indiquer sommairement les caractères de ces diverses architectures. Je laisse de côté les types premiers, comme le babylonien, l'égyptien, ou les types particuliers qui n'ont pas de liaisons directes avec le type actuel, tels que le turc, le persan, l'arabe, le chinois, etc... Il en est de même de plusieurs styles français ou étrangers appartenant à des époques de transition. Je n'ai pas la prétention de décrire tous les styles ni même toutes les formules de ceux que je vais citer; je veux seulement indiquer les caractères qui dérivent des grands principes artistiques.

Il va sans dire que c'est la période moyenne qui doit servir à la description ; chaque style se lie à celui qui le précède ou à celui qui le suit par des évolutions transitoires qui participent des deux types. C'est surtout lorsque les transformations se succèdent rapidement que la délimitation ne peut être nettement indiquée. L'avénement ou la mort d'un souverain n'implique pas le changement subit des formes architecturales, et le caractère artistique d'un règne se poursuit sous le règne suivant. Il va sans dire aussi que les individualités qui ont devancé leur époque ne sauraient ar-

tistiquement faire partie de cette époque, mais qu'elles font, au contraire, partie de la période qu'elles ont annoncée.

Le grec procède du pilier (le support) et de la plate-bande (la traverse), comme ossature générale ; c'est le point de départ rationnel de l'architecture.

La couverture des édifices a une inclinaison modérée. Les détails sont fins et élégants, nettement accusés et simplement composés; ils ont surtout le grand caractère des oppositions : grandes faces opposées aux petites, saillies opposées aux dépressions, parties lisses à côté de parties ornées. Les Grecs ont trouvé instinctivement une des plus puissantes formules du beau et du grand art de la composition : la loi et l'harmonie des contrastes, précepte immortel qui doit s'appliquer dans tous les arts.

Le romain adopte la plate-bande et le pilier ; il crée l'arcade. La composition générale est ample et forte, les pleins l'emportent sur les vides ou tout au moins les balancent. Les moulures, comme l'ensemble du type, sont dérivées du grec ; mais elles sont plus lourdes; parfois sans accent, elles abandonnent le principe des oppositions, et par suite deviennent plus empâtées. Les feuillages sont mouvementés et naturels, mais souvent communs et banaux ; l'invention s'amoindrit, l'exécution s'abandonne. C'est un art qui offre de grands aspects, qui cause une puissante impression,

qui est pompeux et imposant, mais qui est souvent gâté par un sentiment un peu vulgaire.

Le moyen âge invente ou du moins applique l'ogive. L'ossature est bien définie ; l'aspect est typique et accentué. Les ornemens dérivent de la nature et de l'antique. Les feuillages sont refouillés, accusés, et ont plus d'une ressemblance avec le type grec. Les profils sont simplifiés, parfois égaux et empâtés ; les bandeaux sont maigres, les corniches peu saillantes. L'architecture est colorée et garde dans la composition générale le principe des oppositions ; elle abandonne un peu les détails au caprice de l'ouvrier. La naïveté s'y montre souvent, la barbarie quelquefois, le mauvais goût jamais.

La Renaissance emploie le plein-cintre, la plate-bande, même l'ogive, et crée de plus l'anse de panier. Les ornements sont fins, menus et abondants ; ils deviennent délicats, filiformes et un peu émoussés. Les moulures, les détails, mélange de gothique et de romain, sont souvent un peu vulgaires ; l'oubli des oppositions s'y fait sentir et ne se rencontre que dans la composition. Comme au moyen âge, l'emploi du métal ou de l'ardoise pour les couvertures permet de surélever les toits et de changer ainsi l'aspect général des édifices. En résumé, c'est un style bien caractérisé, mais qui, dérivant du moyen âge à sa naissance, procède complétement du romain lors de son expansion.

Le style Louis XIV reprend complétement les don-

nées romaines, mais modifiées par le génie de l'époque, grandies encore par l'ampleur des compositions, diversifiées par l'emploi de l'arc brisé.

Les ornements se contournent avec puissance, les détails sont robustes, les moulures lourdes, mais fermes et accentuées. Le style est complet, particulier ; il est grandiose, large, cossu, bien qu'un peu ampoulé : il manque d'élégance, de distinction, parfois d'un peu de raison ; mais il est vivant et animé.

Le style Louis XV est imagé et rocailleux ; c'est un dérivé du style Louis XIV, mais il est plus fin, plus élégant, plus précieux. Tout se contourne et se tourmente; la ligne droite est abandonnée, la ligne courbe, la ligne brisée, se montrent dans l'ensemble et les détails. C'est un art de transition et de peu de durée, mais c'est un art très-reconnaissable ; il ne manque pas d'une certaine grandeur, mais souvent la futilité ou la bizarrerie le caractérisent.

Le style Louis XVI est une variété, c'est presque un retour au style Louis XIV : mais il est plus correct, plus sec, mieux étudié ; il a son caractère très-accusé, mais néanmoins il est assez difficile à reconnaître pour la foule. C'est une nuance indiscutable, mais ce n'est pas un type complet ; c'est peut-être l'amélioration du style Louis XIV, mais c'est certainement une de ses évolutions. De la rigidité dans la composition, de la sagesse dans l'ornementation, de la délicatesse dans le détail, et le retour momentané aux principes des oppo-

sitions, indiquent cette période de l'art qui n'est pas une des moins belles.

Le style de l'empire se souvient du type Louis XVI : en y mêlant une nuance de grec, mais du grec maigre, mal compris dans sa forme et dénaturé dans son principe.

L'ensemble des productions ne manque pas d'une certaine tendance à la majesté, mais le détail est guindé et prétentieux. La forme est désagréable, mais a cependant dans sa manière d'être sinon une grande pureté, au moins une rigide volonté. C'est encore une variété du type romain, mais une variété bien caractérisée et qu'il est impossible de méconnaître. C'est un type à la fois boursouflé et guindé, mais c'est un type.

Le style du règne de Louis-Philippe est surtout l'absence de style, c'est une période marquée d'arrêt ou de décadence. L'art romain, renouvelé et modifié, avait fait toutes ses évolutions et n'inspirait plus les architectes qui hésitaient. De là une confusion et un manque de direction. Ce qui résulta de cette confusion, ce furent des dissidences d'écoles et de principes, puis des improvisations assez barbares, quelquefois ingénieuses, mais toujours sans grandeur. La vulgarité, la mesquinerie, le caractère bourgeois, le mauvais goût surtout, vinrent marquer ce passage qui, tout déshérité qu'il est en manifestation architecturale, a néanmoins un caractère tranché qui vient de l'absence même de direction. Ce n'est pas un style ; c'est une page de

l'histoire de l'art ; c'est un mauvais chapitre, mais il fait partie du volume.

J'arrive maintenant au style actuel. Le principe de sa composition est grec ou romain, du moins il emploie l'arcade et la plate-bande ; il emploie de même l'arc brisé et se rapproche du style Louis XIV par mainte entente de masse. En somme, il se sert des errements connus, car il ne faut pas délaisser le bien et le beau pour courir après l'originalité, mais il indique surtout une grande tendance à la vérité. Les extérieurs des édifices sont en harmonie avec les intérieurs, et la raison, ainsi que l'aspect, y trouve son compte. Cette fidélité à la raison, cette franchise, modifient certainement l'aspect extérieur des monuments et leur donnent un caractère particulier. Depuis les Grecs, nulle époque n'a eu autant souci de se débarrasser des placages, des supercheries et des inconséquences ; nulle époque n'a autant cherché l'assemblage de la grandeur et de la sincérité. C'est certes là un retour vers la vérité et la beauté, une évolution de l'esprit vers le bien, qui suffirait déjà pour produire une haute manifestation de l'art.

En examinant les détails, qui influent tant sur le caractère de l'œuvre, comme les traits de la figure influent sur la physionomie, on reconnaît la préoccupation ou l'intuition de la loi des contrastes. Les principes du beau se retrouvent dans les ornements, les profils, les accompagnements et les dérivés de la com-

position. Ces divers détails procèdent directement du grec, et du grec de la plus belle époque, mais ils gardent néanmoins le caractère individuel de l'artiste en même temps que le caractère de notre temps. Ce ne sont pas des reproductions, ce sont des interprétations complétement nouvelles d'un style justement admiré. L'essence intime d'un art puissant a été comprise et s'est introduite dans le nôtre ; elle lui a donné la vitalité qui vient d'un point de départ immuable, l'harmonie, l'eurhythmie ; mais elle lui a laissé l'imagination, l'arrangement, la création. La Grèce invente, parce qu'elle est première, et de son invention elle fait une formule qu'elle ne délaisse jamais. La France reprend cette formule ; mais elle la développe, l'étend, la ploie à ses ressources, à ses besoins, à son génie ; lui imprime sa pensée et elle lui fait faire des évolutions inconnues jusqu'alors.

Lorsque nos premiers chercheurs eurent indiqué les théories puissantes et ignorées qui devaient amener à transformer notre art, les adeptes et les élèves exagérèrent naturellement les principes nouveaux; ils n'avaient pas encore l'intuition de la forme, ils n'en voyaient que la production, et ils devaient dévier de la route. C'est alors que se créa le style appelé soi-disant néo-grec, mais qui n'avait du grec que le nom pour être distingué, on faisait mesquin ; pour être pur, on faisait sec et roide ; pour ne pas être lourd, on gravait les ornements en donnant ainsi aux pierres l'as-

pect d'empreintes antédiluviennes. Mais cette période de transition et de recherche, cette exagération qui a failli un instant compromettre l'art, s'est effacée peu à peu; de véritables artistes ont surgi, en indiquant plus franchement les principes du beau; les dissidences ont disparu, l'équilibre s'est affermi, et du prétendu néo-grec il ne reste qu'un souvenir.

En résumé, c'est la première fois depuis bien des siècles que l'architecture, cherchant la grandeur dans les vrais éléments de grandeur et le goût dans les vrais éléments du goût, a réuni ces deux principes qui, naturellement divers, devaient créer une chose nouvelle. Nous avons eu jadis la Renaissance, qui, tout en dérivant du romain, était un type consacré ; nous avons et nous aurons, nous, une nouvelle renaissance bien plus caractérisée que la première, et qui, ne partant pas d'un type, mais d'un principe, doit conduire à une période d'art à laquelle l'avenir saura rendre justice.

Quelque nette que puisse paraître l'indication caractéristique de notre architecture, telle que j'ai cherché à la faire comprendre, il est nécessaire, pour qui veut la compléter, d'étudier les monuments exécutés depuis une vingtaine d'années à Paris, point d'où l'art doit rayonner. C'est ainsi que les exemples confirmeront la parole.

Il est cependant utile dans cet examen de distinguer les monuments qui indiquent ou affirment les principes, de ceux qui, tout en étant également œuvres d'art, pa-

raissent les délaisser. Ces derniers ont dû être édifiés avec des conditions spéciales, et la personnalité de l'artiste a dû se dérober en partie derrière les exigences d'un programme choisi ou inspiré.

Ainsi le nouveau Louvre, cette colossale construction de M. Lefuel, devait se relier avec des bâtiments existants, et non-seulement alors quelques lignes étaient commandées, mais le type architectural devait naturellement participer des types antérieurs.

Cependant la composition est toujours l'œuvre de l'architecte, la disposition est toujours sienne, l'étude lui appartient, et il pourra toujours se faire honneur d'avoir élevé un tel monument, grande œuvre qui prouve une grande imagination; mais, malgré le souffle personnel qui a passé par l'édifice, on voit l'entrave qui ne permettait pas à un style nouveau de se dégager.

Il en est de même de cette charmante église de la Trinité, construite par M. Théodore Ballu : là encore on devine l'individualité de l'artiste; mais l'adoption complète d'un style renaissance, conséquence d'un programme défini, a forcément empêché la manifestation d'autres tendances. Certes, cette église est un des plus gracieux monuments du nouveau Paris, c'est une œuvre digne de son auteur ; mais il faut seulement l'admirer et, pour la question qui nous occupe, ne pas y chercher les caractères de notre art militant.

Je ne puis indiquer tous les monuments qui viennent

appuyer les principes que j'ai énoncés; ils sont nombreux à Paris. Les uns sont des chefs-d'œuvre, d'autres des œuvres de talent, d'autres enfin, intéressants au point de vue du style, ne sont pas complets au point de vue de l'art. Mais ce n'est pas ici le moment d'étudier les mérites comparatifs de ces édifices; il suffit de les désigner au public, qui, s'il veut les regarder, reconnaîtra peut-être le bien et le mal, mais reconnaîtra surtout la confirmation de notre style architectural.

Je cite au hasard : l'École des Beaux-Arts, rue Bonaparte, et la nouvelle façade sur le quai Malaquais, par M. Duban; le Palais de Justice par MM. Duc et Daumet; la colonne de Juillet et la Cour de cassation, par M. Duc; la bibliothèque Sainte-Geneviève et la bibliothèque Impériale, par M. H. Labrouste; les nouveaux bâtiments du Ministère de l'intérieur, par M. Godebœuf; le Conservatoire des arts et métiers, par M. Vaudoyer; les théâtres de la place du Châtelet, et la fontaine Saint-Michel, par M. Davioud; la mairie de Vincennes, par M. Clerget; le Timbre, l'église Saint-Augustin et les Halles-Centrales, par M. Baltard ; puis diverses maisons d'école, par MM. Uchard et Lebouteux; des maisons, par MM. Davioud, Rolland, Levicomte, Blondel, Sedille, Dubois et d'autres encore; puis enfin même, puisque je ne compare pas et que j'énumère seulement, le nouvel Opéra.

Certes, dans quelques-uns de ces édifices la période

néo-grecque est encore visible, la couleur marmoréenne est parfois trop délaissée, et la pureté remplace en certains cas trop exclusivement l'abondance et la largeur des formes : mais, tels qu'ils sont, ils montrent clairement une période d'architecture nouvelle, et surtout une période belle et vivace, un art fort et sûr de lui.

Et maintenant, si l'on recherche le passé des hommes qui ont imprimé le mouvement à notre art, si l'on se demande où ils ont fait leurs premières études, on reconnaît que ces architectes étaient élèves de l'école de Rome : c'est là que MM. Duban, Labrouste et Duc, ont passé leur jeunesse, c'est là que MM. Vaudoyer, Baltard et bien d'autres, ont appris à regarder en arrière et à marcher en avant. Puis ces premiers maîtres ont formé des élèves qui, à leur tour, en ont formé d'autres, de sorte que l'enseignement actuel a pris sa source dans l'enseignement de la villa Médicis. Cette communauté d'études a amené une communauté d'idées, et la conservation de l'école de Rome n'est pas plus chère aux artistes qui en ont profité qu'à ceux qui n'ont pas vu leur rêve s'accomplir. Le titre de pensionnaire n'est pas une classification, ce n'est qu'un moyen de travail, et c'est seulement ainsi qu'il faut le considérer, en reconnaissant toutefois que ce travail n'est pas stérile.

Quoi qu'il en soit, ce n'est pas à l'école de Rome que l'on a ménagé les attaques; elles se sont trans-

formées en clichés que chacun emprunte à son tour, et voilà cependant que c'est de cette école qu'est sortie l'invention, le mouvement et la vie. On l'accuse d'être routinière, et voilà qu'elle marche la première, en inscrivant sur sa bannière le mot *Progrès*.

Laissons donc passer les plaintes et les récriminations; si elles se renouvellent, autant en emporte le vent. Qu'importent les médisances ! Elles ne peuvent troubler notre foi, elles ne peuvent compromettre l'avenir. Quel que soit le nom qui sera un jour donné à notre époque, nom d'un siècle ou nom d'un souverain, ce nom représentera l'expansion d'une grande période d'art. On aura oublié alors les attaques de ceux qui se bouchent les oreilles pour ne pas entendre et qui ferment les yeux pour ne pas voir, et l'on saura reconnaître le talent parmi les œuvres, peut-être même le génie parmi le talent. Ayons donc confiance dans le jugement sincère des générations futures; dédaignons les sarcasmes ignorants et suivons la voie qui nous est tracée. Puis, forts de notre sentiment et de nos convictions, et fiers de notre époque artistique, affirmons la réalité et la puissance de notre style architectural.

CHAPITRE VII

LES PIERRES

Une des conditions indispensables de l'architecture, c'est la durée, et, sauf les cas où l'art ne se rapporte qu'à des décorations provisoires, il ne doit pas être permis de bâtir pour un jour; l'édification doit être telle qu'on ne puisse prévoir l'époque de la destruction. Pour remplir cette condition essentielle, on ne doit naturellement employer dans la construction que des matériaux quasi indestructibles et qui ne peuvent sensiblement s'altérer sous l'action du temps. Les métaux, bien que sujets à une oxydation plus ou moins complète, peuvent, malgré cet inconvénient, être classés dans la catégorie des forces persistantes et être mis en œuvre sans faire craindre une destruction prochaine; mais, ainsi que je l'ai dit dans un précédent chapitre, le fer a des limites de propriétés qui s'opposent à un emploi général : il fait et doit faire partie de la construction, mais il ne peut souvent la constituer à lui tout seul. Les matériaux calcaires, au contraire, peuvent au besoin suffire dans certains cas pour élever un édifice; si les métaux doivent être utilement employés concurremment avec les pierres,

ils n'ont pas, comme celles-ci, la prérogative de satisfaire à toutes les exigences architecturales. Avec les pierres, on a les supports et les murs, les traverses, les arcs et les voûtes, on peut avoir même les couvertures; on peut diviser les étages, les abriter et les clore ; on peut enfin répondre à bien des programmes. Les ponts, les fontaines, les arcs triomphaux, les églises, que sais-je? peuvent se construire avec les pierres seules, employées à l'exclusion de tous les autres matériaux de construction.

Les pierres constituent donc le point de départ naturel et rationnel de l'art de bâtir; ce sont leurs propriétés qui font la base de l'architecture, et si l'étude de ces matériaux doit être la première préoccupation de l'architecte, elle devrait aussi n'être indifférente à personne; la construction par la pierre, c'est la première page de l'histoire de bâtir avec durée, et quiconque s'intéresse à l'architecture doit s'intéresser à l'une de ses origines.

Il eût été à désirer que les envois des calcaires admis à l'Exposition eussent été plus nombreux : à peine quelques pierres étrangères sont-elles représentées, et surtout à peine quelques échantillons des matériaux français sont-ils exposés. On doit regretter cette abstention : la France est certainement le pays le plus favorisé sous le rapport des richesses calcaires, et une collection complète et méthodique de toutes nos pierres eût été non-seulement curieuse et intéres-

sante, mais encore eût été un utile moyen d'enseignement. Aujourd'hui que, grâce à la facilité et à la rapidité des transports, les matériaux de construction peuvent abonder à Paris de tous les points de la France, il ne devrait pas y avoir pour l'architecte de carrières ignorées; ce sont des ressources qu'il doit avoir à sa disposition, et, bien que le nombre des matériaux connus et employés soit déjà très-considérable, il y aura toujours utilité à en augmenter la liste.

Mais, si l'exposition des produits calcaires est incomplète, on doit ajouter qu'un grand nombre de ces produits absents sont employés dans les édifices parisiens. Or, Paris faisant aujourd'hui pour ainsi dire partie de l'Exposition universelle, on peut ajouter à l'examen des échantillons admis au palais du Champ-de-Mars celui des principaux matériaux qui ont servi à édifier nos monuments, et compléter l'étude de l'envoi par l'étude de l'emploi.

J'ai dit que la France était favorisée sous le rapport des gisements de pierres à bâtir ; en effet, nous possédons plus de dix mille carrières. Il est vrai que, parmi celles-ci, près d'un tiers n'est pas exploité continuellement, et que quelques autres fournissent peu de matériaux, si ce n'est aux communes environnantes. L'exploitation de toutes nos carrières est faite partie en excavations souterraines et partie à ciel ouvert, et ce sont ces dernières qui produisent, sinon le plus, mais qui au moins peuvent produire à meilleur marché.

L'exploitation de toutes ces carrières constitue une industrie considérable et qui s'accroît encore de jour en jour; car, en dehors de la valeur intrinsèque de la matière, qui représente chaque année bien des millions, on peut estimer que plus de cent mille ouvriers sont employés dans cette exploitation, et que plus de dix mille chevaux sont occupés au transport des pierres. Quant aux chemins de fer et aux canaux, il faudrait compter par millions les mètres cubes qu'ils voiturent annuellement dans leurs wagons ou qu'ils charrient dans leurs bateaux. Ainsi, parmi les carrières de Lorraine, les carrières d'Euville exploitent chaque année plus de cinquante mille mètres cubes, tandis que les carrières du département de Seine-et-Oise en exploitent plus de quatre-vingt mille. On peut juger par ces chiffres de l'importance considérable qu'a prise l'extraction des calcaires français.

Le système employé le plus généralement pour l'exploitation de toutes ces pierres, est celui de la tranchée et du coin, et ce système est presque exclusivement mis en œuvre lorsqu'il s'agit de roches stratifiées ; on ne se sert guère de la mine que dans quelques carrières de pierres dures de haut banc, surtout pour débarrasser la masse de sa croûte et pour faire les découverts. La mine, en effet, bien qu'expéditive, a de grands inconvénients ; elle brise les pierres, les *étonne*, et les raye de fils. La tranchée, au contraire, bien que plus longue, donne des résultats plus avan-

tageux; les pierres extraites sont plus saines, les morceaux ont des dimensions plus régulières, et surtout le déchet est beaucoup moins grand.

On s'imagine difficilement, avant d'avoir visité quelques carrières, la masse énorme de débris que produit ce déchet, et qui encombrent les alentours des caves d'extraction. Ainsi, pour la pierre tendre, le rapport du déchet avec la pierre obtenue est d'au moins un tiers; il est souvent de plus des deux tiers pour la pierre dure, surtout lors du commencement de l'exploitation, et lorsqu'il faut purger la masse de sa croûte et des fils qui la traversent. Ces monceaux de moellonnaille qui gisent aux abords des découverts ou des puits n'ont aucune valeur; ils sont petits, informes, souvent pulvérulents, et, sauf l'édification grossière de quelques murs en pierrailles des environs, ils sont encore aujourd'hui sans emploi : ce sont les scories de la carrière.

Les qualités et les dimensions des pierres exploitées sont presque aussi diverses que les carrières sont nombreuses ; la dureté varie selon les provenances; la hauteur des bancs suivant celle des couches stratifiées; ainsi quelques-uns ne dépassent pas 25 ou 30 centimètres ; tel est le liais de Cliquart, tandis que d'autres, au contraire, n'ont pour ainsi dire pas de limites de dimensions. En Lorraine, par exemple, dans les carrières d'Euville, on peut extraire des blocs cubant 100 mètres et ayant jusqu'à 5 mètres de hau-

teur. La pierre d'Échaillon, jaune et blanche, exploitée aux environs de Grenoble, peut également se tirer en morceaux considérables; c'est seulement la difficulté des transports, et surtout le prix de ces morceaux exceptionnels, qui s'opposent à cette production en grande masse; mais, en tout cas, il est cependant utile dans diverses circonstances de pouvoir employer des blocs volumineux, soit qu'il s'agisse de grands groupes de sculpture, soit qu'il faille des morceaux ayant une grande bascule, et qui doivent alors avoir un contre-poids suffisant pour équilibrer la saillie.

La plupart des pierres admises dans les constructions ne doivent être mises en œuvre qu'avec une grande circonspection, au moins pendant les quelques mois qui suivent leur extraction, et lorsqu'elles n'ont pas encore perdu leur eau de carrière ; car, dans ces conditions, elles sont parfois gélives et elles se desagrégent ou se fendent au contact du froid et du vent Lorsqu'un hiver a passé sur ces matériaux, lorsqu'ils sont purgés de leur humidité primitive, la gelée les attaque alors fort rarement, et l'on n'en doit plus craindre ni la gerçure ni le délitement. Parmi les pierres de fort bonne qualité, mais qui doivent être surveillées pendant l'hiver qui suit leur pose, on peut citer les pierres de Tonnerre, de Bourgogne, l'Échaillon blanc, le Bagneux, et la plus grande partie des roches de la plaine. D'autres pierres, au contraire,

comme le Sainte-Ylie, l'Échaillon jaune, l'Euville, le Saint-Wast, etc., n'ont pas à craindre les effets pernicieux de la gelée, et peuvent être employées en toute saison, sans être garanties pendant le premier hiver.

J'ai déjà cité les noms de pierre dure et de pierre tendre. C'est cette différence de dénomination, résultant d'une différence de qualité, qui constitue le principe de la classification de ces calcaires. Il y a bien encore des dénominations intermédiaires qui varient suivant les cas, et qui s'appliquent à des matériaux de dureté moyenne : tels le banc-franc, la roche douce, etc. ; mais il est fort difficile de limiter exactement cette classification transitoire, et entre certains bancs francs et certains vergelés, comme entre certaines roches douces et certaines roches dures, la gradation est souvent insensible, et la dénomination arbitraire. On a donc conservé surtout la grande division en pierres dures et en pierres tendres, et dans la pratique on appelle du premier nom celles qui se débitent à la scie à grès, et du second celles qui peuvent se débiter à la scie à dents.

L'emploi des pierres dures et des pierres tendres doit être fixé d'après leurs destinations. C'est à l'architecte à se rendre compte de leurs fonctions et à les mettre enœuvre là où elles sont nécessaires. On doit dire cependant que, si des questions d'économie et de facilité de travail n'imposaient en certains cas l'emploi des pierres tendres, il y aurait avantage, au point de

vue d'une bonne et surtout d'une belle exécution, à employer toujours la pierre dure. Celle-ci, en effet, permet des ravalements plus fins et plus soignés, donne des arêtes plus vives, et se conserve en général mieux à l'air ; cependant cette dernière qualité se rencontre aussi dans la pierre tendre, et c'est le temps, qui la détruit, qui se charge aussi du moyen conservatif.

Lorsque les pierres, encore humides de leur eau de carrière, sont placées et mises en œuvre, il se fait une expansion des liquides du centre à la surface ; dans leur parcours ces liquides se chargent de sels calcaires qui se cristallisent ensuite sur les surfaces extérieures, et forment une croûte d'une densité et d'une dureté supérieures à celles de la pierre. Lorsque les blocs sont placés avant les ravalements, comme cela est d'usage à Paris, la croûte se forme moins vite et devient moins épaisse ; mais, cependant, l'humidité qui vient des mortiers, celle qui résulte des pluies, et même le reste de l'humidité primitive, suffisent encore pour constituer une couche préservatrice, qui à son tour suffira le plus souvent à garantir les pierres des causes de destruction.

On voit, d'après ces considérations, qu'il est indispensable, si l'on veut que les édifices aient une longue durée, de ne pas supprimer cette couche garantissante, et là encore l'art se rencontre avec la raison. Pour la question d'art, en effet, cette patine naturelle donnée par le temps est le complément de l'œuvre de

l'architecte. Quelle que soit la beauté des matériaux employés par lui, ils auront toujours pendant la première année un aspect froid et pour ainsi dire antipoétique, qu'ils perdront chaque jour et qui disparaîtra par la suite. Bien des édifices doivent la plus grande partie de leur beauté à cette patine, à cette *culotte*, pour me servir d'un terme d'atelier : elle change de ton suivant les pays et les climats : dorée en Orient, chaude en Italie, un peu grise en France, presque noire en Angleterre, elle est partout harmonieuse, et doit toujours être respectée. La coloration qui date d'une époque fait presque partie du style de cette époque, et la modifier c'est commettre un anachronisme, en même temps que c'est dépouiller un édifice de son charme le plus grand peut-être. Plus d'un monument antique et qui plaît aux yeux, qu'on regarde comme un chef-d'œuvre, deviendrait sans doute une œuvre ordinaire s'il apparaissait dans sa netteté première; par contre, bien des édifices modernes qui ne plaisent pas maintenant à la foule paraîtront un jour des œuvres considérables, lorsque le temps les aura un peu mutilés et couverts d'une couche colorée. Alors la composition semblera plus simple, les détails plus gras, l'étude plus complète; les défauts s'atténueront ou disparaîtront, et l'œuvre critiquée de nos jours deviendra l'œuvre admirée de l'avenir.

Ainsi, l'art et la raison s'opposent à la destruction

de la couche préservatrice et colorante. L'un défend le droit du beau, l'autre le droit du bon. Je n'ignore pas qu'un nouveau système de décortication cherche, au moyen de la vapeur, à remplacer le grattage, et bien que par ce moyen l'art soit encore atteint, la solidité au moins n'est pas compromise, et il peut donc être parfois admis ; mais le grattage brutal, tel qu'on le pratique ordinairement, le grattage au fer, doit être énergiquement repoussé ; et ce n'est pas sans tristesse que je vois mutiler nos édifices sous le prétexte spécieux de propreté. Eh, Messieurs ! la Vénus de Milo n'est pas non plus très-propre : alors pourquoi ne la grattez-vous pas? Le Gladiateur est bien jaune et bien taché, pourquoi ne pas le remettre à neuf? Soyez donc conséquents : si vous respectez les œuvres de la statuaire, respectez donc les œuvres de l'architecture ; si vous admirez la patine des anciennes statues, aimez donc celle de nos anciens monuments. Qu'on les entretienne, fort bien ; qu'on les époussette, qu'on les débarrasse des immondices qui s'y amoncellent, fort bien encore ; qu'on nettoie le marbre et le bronze, parties décoratives, à merveille. Mais qu'on envoie des armées de gratteurs qui écorchent l'édifice du haut jusqu'en bas, et qui défont en huit jours ce que le bon Dieu a mis tant de temps à faire ! c'est là un acte de vandalisme contre lequel on ne saurait trop s'élever.

J'ai dit plus haut que la question d'économie con-

duisait parfois à employer la pierre tendre de préférence à la pierre dure ; mais cette même question d'économie conduit aussi, dans plusieurs cas, à employer la pierre dure en remplacement de la pierre tendre. Cela se présente lorsque les murs sont fort élevés et ont à supporter des poids considérables. Dans ces circonstances, on ne doit alors jamais hésiter à se servir de la roche, parce que l'on trouve dans cet emploi non-seulement économie d'argent, mais aussi économie de terrain.

Effectivement, les différentes pierres ont toutes diverses résistances à l'écrasement, c'est-à-dire qu'elles se désagrégent et se fendent sous des pressions diverses ; ainsi il y a certains vergelés qui ne résistent pas à une charge permanente de 40 kilogrammes par centimètre carré de surface, tandis que certains granits ou porphyres supportent, sans se rompre, près de 2,000 kilogrammes. Dans la pratique, on admet communément que le coefficient de sécurité est égal au dixième du coefficient réel de rupture. Cette proportion paraît être confirmée par l'expérience, et il serait imprudent de diminuer le chiffre du rapport.

Les premières expériences qui sont considérées comme faits acquis à la science ont été en grande partie faites par Rondelet. De nos jours, un ingénieur des ponts et chaussées, M. Michelot, a continué ces expériences ; mais son travail ne doit pas être regardé seulement comme le complément de travaux

antérieurs, mais bien comme un travail distinct et personnel, important dans son ensemble, complet dans ses détails et exact dans ses résultats. Il faut espérer que M. Michelot publiera bientôt tous ces documents qui sont appelés à rendre les plus grands services aux constructeurs. Mais, en attendant, cet habile ingénieur accueille avec bienveillance les demandes d'essais qui lui sont faites, et, grâce à lui, il a été permis souvent de marcher plus sûrement et d'agir avec certitude.

Donc, si l'on connaît les résistances des matériaux, il devient facile d'en raisonner l'emploi, et c'est par ce raisonnement qu'on s'aperçoit qu'il faut parfois remplacer la pierre tendre par la pierre dure. Ainsi le vergelé porte avec sécurité une moyenne de 5 kilogrammes par centimètre carré, et coûte environ 65 francs le mètre cube; tandis que la roche d'Anstrude, par exemple, porte 40 kilogrammes et coûte 130 francs; cela revient à dire que, si le prix de la roche est double de celui du vergelé, le résultat produit par la première est huit fois plus grand que celui du second, et qu'en résumé, pour le même effet, la dépense dans un cas est quadruple de celle de l'autre. Quant à l'épaisseur du mur, on voit naturellement que, pour avoir la même résistance, il suffit que le mur de roche ait seulement le huitième du mur en vergelé.

Ces résultats se modifient un peu dans l'exécution; mais le principe reste le même, et ce principe est

celui-ci : Toutes les fois qu'un mur dépasse l'épaisseur nécessaire à sa stabilité, il y a économie à diminuer cette épaisseur en prenant des matériaux d'autant plus résistants que la diminution est plus considérable. Je vais, au surplus, donner un exemple de cette espèce d'axiome, et, si je le choisis dans le nouvel Opéra, c'est parce que c'est le seul monument où je puisse facilement me rendre compte des dépenses effectuées. Il va sans dire que je supprime les calculs et que je ne donne que les résultats. La scène du nouvel Opéra et le grand couloir qui lui est contigu sont enserrés par cinq murs d'une hauteur moyenne de 60 mètres. L'un de ces murs, sauf la partie supérieure, est bâti tout en pierre dure : Anstrude pour le bas et Euville pour le milieu. C'est ce mur qui servira de point de comparaison. Il a, tel qu'il est bâti, une épaisseur, au pied, de $1^{m}30$; il cube 2,700 mètres et coûte, tout posé, 301,838 francs. Si ce mur était bâti tout en vergelé et qu'il dût supporter la même charge, plus, naturellement alors, le supplément de poids d'une maçonnerie plus épaisse, il aurait au pied une épaisseur de $12^{m}80$ (je dis bien douze mètres quatre-vingts centimètres), il cuberait 10,420 mètres, et il coûterait, compris pose, 811,346 francs. Je certifie l'exactitude de ces calculs, qui me paraissent assez concluants pour se passer de commentaires.

Je pense avoir indiqué les principales propriétés

des matériaux de construction. J'ai indiqué aussi quelques-uns de leurs défauts, défauts quelquefois très-grands, mais qui, le plus souvent, peuvent se reconnaître avec facilité : ainsi les *moies* ou *tendrières* se découvrent au simple essayage, et les fils se constatent en sonnant les blocs soupçonnés; le son donné par une pierre saine est tellement différent de celui donné par une pierre défectueuse, que les plus petites gerçures peuvent être signalées.

Avec un peu d'habitude, on peut arriver, par cette espèce d'auscultation, à indiquer la grandeur et la direction des fils cachés à la vue, et reconnaître s'ils sont ou non dangereux. Les seuls défauts qui parfois ne peuvent être signalés, c'est l'existence de poches ou cavités lorsqu'elles se trouvent au milieu des blocs. Certaines espèces de pierres sont sujettes à cet inconvénient. La roche douce de Goussainville a souvent, dans un seul mètre cube, plusieurs de ces poches qui atteignent parfois 40 et 50 centimètres de profondeur, si même elles ne traversent pas la pierre. Lorsque les morceaux à employer sont de grande dimension, l'existence de poches n'offre en général aucun danger; mais il n'en serait pas de même si les morceaux étaient de petit échantillon; ils pourraient alors, dans certains cas, avoir autant de vide que de plein. On a prétendu que ces cavités étaient quelquefois habitées par des batraciens, et que des crapauds antédiluviens y ont été trouvés. Je ne sais pas la part

qu'il faut faire à la science et celle qu'il faut faire à la légende; mais j'ai été témoin d'un fait qui se rapproche au moins de la tradition, s'il ne se rapporte guère à l'étude que je viens de faire sur les pierres à bâtir.

En 1849, nous étions à Cornetto, Félix Thomas et moi; nous avions eu la fantaisie de mesurer et de dessiner les tombeaux étrusques qui sont creusés autour de la ville, et ce n'est pas sans entrain que nous nous livrions à cette étude rétrospective. Parmi tous ces tombeaux, il en est un plus important et d'un aspect plus funèbre ; on l'appelle la Grande Tombe, et il joignait à un intérêt archéologique un intérêt entomologique, car il était peuplé de scorpions, d'insectes et de reptiles, et pendant les deux jours que je passai dans cette excavation, je dus toujours être sur la défensive.

Le premier jour de mon travail, à l'heure de quitter la Grande Tombe, je ne sais quel mouvement involontaire fit tomber de ma poche deux louis qui allèrent se nicher entre le gradin taillé dans le roc autour du tombeau, et une vieille pierre gisant près de ce gradin. Les pensionnaires de l'Académie n'étant pas assez riches pour abandonner volontairement quarante francs aux mânes des Étrusques, nous cherchâmes à retrouver notre petite fortune. Mais ce fut en vain que nous introduisîmes notre pique entre la pierre et le gradin ; les pièces d'or ne sortirent pas. Peut-être aurions-nous mieux réussi en passant le bras

dans la fente, mais j'étais en défiance contre les hôtes de l'endroit, et j'hésitais ou plutôt je n'hésitais pas à renoncer à ce moyen de recherche. La ruse ne pouvant servir, nous eûmes recours à la force, et, saisissant chacun la pierre par le haut, nous lui imprimons un balancement, et nous la renversons sur le flanc. La prudence m'avait bien conseillé ; car toute une tribu de scorpionides, blottie derrière le bloc, fut mise en émoi par notre opération. Nous encourageons sa fuite au moyen du fer de notre lance, tout en nous garant un peu les jambes, et bientôt le terrain laissé libre nous permet de retrouver notre or.

Mais tout à côté de lui, et juste au milieu de la place où se trouvait précédemment la pierre, nous apercevons une espèce de galette ovale, grise, piquetée, d'environ 1 centimètre d'épaisseur au plus, et de 20 centimètres de long. Cela ressemblait à s'y méprendre à un vieil emplâtre de poix de Bourgogne. Je crois voir un léger mouvement dans la galette, je regarde plus attentivement; le mouvement se marque et se continue, la surface de l'emplâtre se souffle, se gonfle et frémit, pendant que deux petites taches rondes se brisent en oscillant. Quelques minutes se passent, le gonflement se poursuit, le frémissement s'accélère, et enfin la galette se transforme en un vénérable crapaud, depuis bien longtemps peut-être aplati sous la pierre. Je cherchai alors à aider à sa métamorphose en le poussant doucement du bout de mon bâton; mais

les pattes ne remuaient guère et la résurrection se bornait à une enflure progressive et à une respiration saccadée.

Nous rentrâmes alors à notre auberge, laissant le pauvre animal retrouver ses souvenirs, et pensant le revoir le lendemain; mais le jour suivant, dès le matin, lorsque je retournai à la Grande Tombe, il avait disparu. Sans doute il avait été se réfugier sous une autre pierre, tant est grande la force de l'habitude! En tout cas cette petite histoire prouve que, si le crapaud ne peut pas vivre dans les pierres, il peut parfaitement vivre par-dessous.

CHAPITRE VIII

FERS ET FONTES

La connaissance du fer remonte à une haute antiquité. Nous savons par la *Genèse* que Tubalcaïn travaillait ce métal environ trois mille ans avant Jésus-Christ, et Isaïe et Jérémie parlent du fer de Judée, que l'on façonnait au feu de charbon. Les Égyptiens attribuent à Vulcain l'art de le forger, tandis que les Grecs attribuent cet art aux Dactyles. Ce sont ces prêtres qui, les premiers, auraient reconnu le fer lors d'un incendie qui s'était manifesté sur le mont Ida, la chaleur produite par l'embrasement d'une forêt ayant amené la fusion d'un gisement de minerai. Quelques auteurs font remonter la découverte seulement au temps de Minos; tandis que les Chinois en font honneur à leur premier roi Fou-Hi, qui trouva le métal en brûlant des ronces couvrant une terre ferrugineuse. Il est impossible de démêler la vérité parmi toutes ces contradictions, et ce qui peut seul se constater, c'est l'ancienneté de l'emploi du fer.

Cependant, dans le principe, cet emploi fut vraisemblablement borné à la fabrication des armes, des outils et des instruments aratoires. Ce ne fut que plus

tard que le fer fut mis en usage dans quelques parties de la construction en remplaçant parfois le cuivre ou le bronze, qui étaient alors plus généralement mis en œuvre : aussi, dans les monuments des premiers temps de l'art, trouve-t-on bien peu de traces de ce métal, et l'indication de son emploi réside plutôt dans les textes que dans les preuves matérielles. J'ai cependant été assez heureux pour reconnaître par moi-même quelques restes de ferronnerie dans un temple grec construit environ 500 ans avant Jésus-Christ. Je veux parler du temple de Jupiter Panhellénien à Égine, que j'ai relevé en 1852. En voulant me rendre compte de la liaison des architraves et en débarrassant leur face supérieure des lichens et des terres qui les recouvraient, j'ai mis à nu les entailles qui recevaient les crampons, et j'ai retrouvé même en place plusieurs d'entre eux. Bien qu'ils fussent presque complétement détruits par la rouille, j'ai pu constater facilement qu'ils étaient en fer, et qu'ils avaient à peu près la forme d'un double crochet.

Je me trompe peut-être, mais je crois que ce moyen de liaison n'avait pas encore été reconnu dans aucun monument antique, et, si la découverte n'a pas une grande importance architecturale, elle peut avoir une certaine valeur quant à l'archéologie et à l'emploi du fer dans les édifices des premiers âges.

Mais, à part cet emploi restreint du fer dans l'antiquité, puis, par la suite, à part les travaux métalliques

de grilles, de chaînages, ou de serrurerie légère, le fer ne constituait pas un moyen développé et consacré dans l'art de bâtir. Il servait aux fermetures, il se prêtait à diverses décorations, il entrait dans les travaux de consolidation; mais il n'était encore, pour l'architecte, qu'un modeste auxiliaire, et non pas une ressource puissante et variée. Ce n'est guère que depuis une centaine d'années, et ce n'est guère surtout que depuis vingt ou trente ans, que le fer est employé comme matériaux de construction proprement dits; ce n'est que depuis peu de temps qu'il entre presque seul dans l'édification des combles, des planchers, de divers ponts, etc., et qu'il est usité et pour les supports et pour les portées. Mais aussi, depuis cette époque, il a pris un développement immense, presque inattendu et qui s'agrandit chaque jour. Par son usage, bien des problèmes, jadis insolubles, se sont résolus, et bien d'autres sont en voie de solution; car si, comme je l'ai déjà dit et ne saurais trop le répéter, le fer a ses limites quant au côté architectural, son emploi cependant est presque illimité quant à ce qui touche la construction rationnelle, c'est-à-dire lorsqu'il est mis en œuvre en tenant compte des exigences de sa fonction.

Le fer se présente sous trois états divers : le fer malléable, la fonte et l'acier ; mais dans le dernier état il n'a qu'un emploi fort restreint dans les travaux de bâtiment, et à peine s'en sert-on pour quelques menus

ouvrages de quincaillerie. Il ne reste donc comme métaux usuels de serrurerie que le fer et la fonte; mais, à eux deux, ils suffisent à toutes les combinaisons, et ils ont l'immense avantage de se compléter l'un l'autre. En effet, les deux forces indispensables dans l'art de bâtir sont la force portante et la force tirante : porter ou pousser, et retenir, c'est de là seulement que découle la stabilité. Les autres forces, les autres résistances, la torsion, la flexion, ne sont que des manifestations diverses du même phénomène. Les molécules se contractent, alors c'est l'effort portant ; ou elles s'écartent, et c'est l'effort tirant. Or la fonte a son maximum d'effet dans la compression, et elle résiste à la puissance d'écrasement, tandis que le fer a son maximum d'effet dans l'extension et résiste à la puissance de traction. En considérant ces deux propriétés, il est donc toujours possible de satisfaire à toutes les exigences de la construction métallique, c'est-à-dire aux points d'appui et aux portées.

Je ne puis prétendre à faire dans ces articles un cours complet de l'art de bâtir. Je n'ai rien à apprendre sur ce sujet aux hommes spéciaux, et tout autre serait sans doute rebuté par l'étude de questions qui, bien que très-intéressantes, n'en sont pas moins parfois un peu arides. Je me bornerai donc à dire quelques mots sur les qualités et le défaut des fers et des fontes, en demandant pardon au lecteur de l'aridité du chapitre un peu spécial.

La fonte est une combinaison de fer et de carbone à laquelle s'ajoutent quelques traces de silicium, de phosphore et de manganèse. La proportion ordinaire du carbone avec le minerai pur est d'environ deux un quart à deux et demi pour cent, mais quelquefois cette proportion peut être plus forte et s'élever jusqu'à quatre ou cinq pour cent.

On divise les fontes en trois catégories : la fonte grise, la fonte truitée et la fonte blanche. La fonte grise est celle qui est le plus communément employée dans les constructions, parce qu'elle est à un certain point malléable, et qu'elle peut recevoir l'empreinte du marteau ; elle peut se tailler, se limer et se couper assez facilement.

Cette qualité de malléabilité permet des ajustages plus rigoureux, et permet aussi de porter remède aux déformations survenues pendant la fonte. Cette fonte se produit lorsque l'on emploie, dans le haut fourneau, un excès de charbon par rapport au minerai traité.

La fonte truitée a quelques-unes des propriétés de la fonte grise ; elle se laisse aussi travailler avec assez de facilité, et se laisse entamer par l'outil. Elle tient la moyenne comme dureté et couleur entre la fonte grise et la fonte blanche, et participe des qualités et des défauts de ces deux sortes de fontes. Elle se produit lorsque l'on traite un bon minerai dans un haut fourneau de marche régulière.

La fonte blanche se produit soit lorsque le fer est en excès par rapport au charbon, soit lorsque l'on fait refroidir brusquement les autres fontes. Elle est fine, dure, cassante et rebelle à l'outil, et son emploi, dangereux pour les grandes pièces soumises à un choc ou à une forte pression, est peu usité dans les travaux ordinaires de construction.

Lorsque l'on veut obtenir des pièces d'une grande pureté, comme par exemple des pièces décoratives, on se sert souvent alors de fonte de deuxième fusion, qui n'est autre que la fonte grise soumise à une liquéfaction nouvelle. Mais de jour en jour nos fondeurs, devenant plus habiles, renoncent souvent à cette deuxième opération, et parviennent à donner une grande finesse à la fonte de première fusion.

La principale qualité des fontes, c'est, ainsi que je l'ai dit, leur résistance à l'écrasement, puis la facilité avec laquelle elles se prêtent à toute espèce de moulage. Leur principal défaut, c'est d'être parfois cassantes, surtout par les grands froids ou les brusques changements de température. Quelquefois aussi elles peuvent contenir des cavités, des soufflures, qui ne s'annoncent pas extérieurement et qui peuvent compromettre leur solidité ; aussi, malgré tout le soin que l'architecte peut mettre à la réception de ses fontes, ce n'est jamais sans une certaine appréhension qu'il emploie celles qui ont à soutenir de fortes charges.

Le fer malléable est un métal d'une grande ductilité qui peut se présenter sous plusieurs formes : les fers forts, les fers tendres, les fers rouverins et les fers aigres. Les fers forts, dont la structure est granuleuse, ont la propriété de se travailler à froid : ils peuvent ainsi se plier un grand nombre de fois sur eux-mêmes sans se rompre. Les fers tendres ont la structure lamelleuse : ils sont cassants à froid, mais très-ductiles à chaud. Les fers rouverins sont cassants à chaud, ce qui est un obstacle à leur emploi dans un grand nombre de travaux. Cependant quelques forgerons habiles surmontent la difficulté, et la pièce, une fois façonnée et refroidie, devient résistante. Enfin les fers aigres sont cassants à froid et à chaud : ils sont naturellement peu employés, sauf pour les parties qui n'ont à subir ni façon ni ébranlement, comme par exemple les garnitures pour former paillasse.

Les fers peuvent prendre toutes les formes, soit sous le marteau, soit en passant au laminoir ; mais l'usage a consacré plusieurs formes ou grosseurs qui se rencontrent souvent dans les constructions, et qui dès lors sont fabriquées à l'avance. On appelle ces fers ainsi préparés fers du commerce, et les principaux sont ceux-ci : les fers marchands ; ils se livrent en barres carrées, mi-plates, ou rondes ; les barres carrées serventà faire des linteaux ; les barres plates, des chaînages ; les barres rondes, des tirants ou des

ancres. Les fers spaltés, fabriqués en petites bandelettes ; ils servent surtout pour les travaux décoratifs, tels que les enroulements des grilles. Les fers fendus, fabriqués en petites verges d'un centimètre d'épaisseur au plus ; ils se vendent communément en bottes, et servent à des travaux grossiers, tels que fantons et côtes de vache, que l'on place sur les entretoises afin de faciliter le hourdis du plancher.

Enfin la dernière catégorie et la plus importante actuellement est celle des fers étirés ; ils affectent diverses formes : les fers cornières, les fers à vitrage, les fers à châssis, et surtout les fers à T et à double T, dont l'emploi est devenu si fréquent, et qui entrent pour au moins les neuf dixièmes de la masse du fer mise en œuvre dans les constructions de maisons de location.

On considère aussi comme fers du commerce les fils d'archal et les tôles. Ces dernières sont également d'un emploi très-considérable, mais surtout dans les grandes constructions ; elles entrent dans la combinaison des poutres à grandes portées, et sont d'un usage fréquent dans les ponts des chemins de fer.

Les qualités principales du fer sont la grande facilité du travail et la grande résistance à l'extension. Les défauts sont les pailles, les doublures, les cendrières, les criques, toutes solutions de continuité plus ou moins grandes, parfois dangereuses, et qui dans

ce cas doivent faire rejeter les fers qui en sont atteints.

Le fer, ainsi que la fonte, est soumis à une dilatation assez importante et qui peut être estimée à environ un millimètre par mètre pour une variation de température de 100 degrés : c'est-à-dire que le fer s'allonge sous l'action de la chaleur et se contracte sous l'action du froid. Lorsque les pièces employées ont une certaine longueur, il est nécessaire de tenir compte de ce phénomène et de faire les scellements ou les assemblages de manière à permettre le jeu des pièces. Sans cette précaution, leur mouvement pourrait amener des accidents si les fers étaient de gros échantillons, ou tout au moins des déformations si les fers avaient une grande flexibilité. C'est pour éviter cet inconvénient que les rails de chemin de fer ne sont pas jointifs bout à bout, et qu'un petit espacement est laissé entre chaque tronçon de rail.

On s'est parfois servi de ces propriétés de dilatation et de contraction, et l'un des exemples de cet emploi le plus intéressant et le plus connu est celui du Conservatoire des arts et métiers. Là, des murs qui s'écartaient ont été ramenés à la verticale par des tiges de fer préalablement chauffées au rouge, et qui, en se refroidissant et par suite en se raccourcissant, ont rapproché les parois des murs écartés. C'est aussi en raison de la contraction que les fers des roues se posent

à chaud : en se refroidissant, ils compriment les jantes et empêchent tout ballottement. Lors donc qu'on a de grandes portées métalliques reposant sur des murs, il est prudent de poser les fers sur des plaques qui permettent le glissement, et de donner aux trous des ancres une forme ovale qui laisse le mouvement libre. Cela suffit pour éviter que les alternatives de poussée ou de retrait ne fassent osciller les points d'appui, ce qui les endommagerait infailliblement.

Pour terminer cet aperçu sur les qualités des fers, je signalerai les grandes différences de prix qui se sont produites depuis quarante ans dans la mercuriale de ces métaux : ainsi en 1826 le fer coûtait environ 61 francs les 100 kilogr., tandis qu'aujourd'hui ce prix ne dépasse guère 20 francs. Cette énorme différence, qui a permis un emploi plus fréquent du métal, est dû aux efforts apportés dans la fabrication des fontes, et surtout est dû depuis quelque temps à d'autres efforts, plus puissants encore, apportés par les industriels français afin de résister à la concurrence des fers étrangers, librement introduits en France depuis le traité de commerce. L'industrie du bâtiment ne saurait trop se féliciter d'un pareil résultat, et l'emploi du fer, qui sûrement eût été restreint s'il avait amené une exagération de dépenses, a pu tout au contraire prendre un immense développement dès qu'il a eu le bon marché pour auxiliaire.

Les indications que j'ai données sur le fer, sur ses

usages, ses qualités et ses défauts, suffiront peut-être pour fixer les esprits sur l'emploi logique de ce précieux métal : limité quant à la création d'un style; infini quant à la construction ; illusion si l'on veut que l'art le suive, certitude s'il n'en est que le puissant auxiliaire.

CHAPITRE IX

REPRODUCTION MÉTALLIQUE DES ŒUVRES D'ART

LES FONTES. — FONTE DE FER

Les œuvres artistiques, ornements ou statues, peuvent se produire ou se reproduire en employant diverses matières; les bois, les pierres, les marbres, les ivoires ou les métaux, sont tour à tour mis en usage, soit suivant la destination de l'œuvre, soit suivant sa composition générale, et dans tous les cas la matière employée n'est pas indifférente à l'effet produit; mais je réserve pour l'instant cette question du choix et ne m'occuperai que de la reproduction métallique, afin de compléter ce que j'ai dit sur l'emploi des métaux en architecture.

Les œuvres d'art peuvent se reproduire en métal au moyen de trois procédés principaux. Ce sont : la fonte, la galvanoplastie et le repoussage. Chacun de ces procédés a des avantages et des inconvénients, et il ne doit pas être indifférent à l'architecte, non plus qu'au statuaire ou à l'ornementiste, d'étudier ces divers moyens d'exécution, cette étude pouvant le guider

dans le choix qu'il aurait à faire du système reproducteur.

Les fontes comprennent : la fonte de fer, la fonte de cuivre et d'alliage constituant le bronze, puis la fonte de plomb, de zinc et de divers autres métaux.

La fonte de fer le plus communément mise en œuvre pour les moulages artistiques provient d'Angleterre ou du Berry ; elle est traitée dans les hauts fournaux, tantôt par le charbon de terre, tantôt par le charbon de bois, et elle est employée en première ou en seconde fusion. Cette seconde fusion est produite par la refonte des saumons de première fusion, et elle a sur celle-ci un avantage très-marqué. En effet, cette seconde opération permet non-seulement divers mélanges, lesquels ont pour résultat de produire une fonte de qualité commandée, ce qui n'est pas toujours facile d'obtenir directement de la première coulée, mais encore elle donne au métal une plus grande pureté en le débarrassant des crasses qui se trouvent toujours en assez grande quantité dans la fusion première.

C'est au moyen d'un sable très-fin que se font les moules destinés à recevoir la fonte ; ces moules s'établissent soit dans le sol même, qui sert alors d'armature naturelle, soit au-dessus du sol dans des espèces de caisses ou châssis, armés solidement. Le noyau est placé dans l'intérieur du moule, et l'intervalle qui sépare ce moule et ce noyau sera l'épaisseur que devra

avoir le métal fondu. On comprend de quelle importance est la régularisation de ces deux pièces, car si l'une ou l'autre vient à dévier, le métal se répandra inégalement, des épaisseurs trop grandes seront d'un côté, des épaisseurs insuffisantes seront de l'autre, et, à part cette mauvaise coulée, les refroidissements et les retraits se faisant irrégulièrement, la fonte sera d'une médiocre venue et pourra même se fendiller et se rompre. Au surplus, cette question du refroidissement et de la déformation des pièces doit toujours être surveillée activement, et c'est au fondeur à composer le noyau de manière à répartir également le métal.

Lorsque les pièces sont d'une grande dimension ou d'une forme très-contournée, on est souvent obligé de les fondre en plusieurs morceaux qui se rassemblent et s'ajustent après coup. Pour les fontes d'art, cette division est regrettable, les ajustements se font mal, et ils sont plus sujets à s'oxyder que le reste de la pièce.

Lorsque le métal est sorti du moule, il est livré aux ébarbeurs qui, au moyen de la lime et du burin, enlèvent d'abord les coulées, puis ensuite les ébarbures. L'opération de la fonte est terminée, il reste maintenant à juger de son effet.

La fonte de fer était, il n'y a pas longtemps, à peu près impuissante à donner de bons résultats; les arêtes étaient lourdes et émoussées, les contours empâtés, les coutures nombreuses, le grain irrégulier et les déformations fréquentes. Tous ces graves inconvénients

devaient, dès lors, empêcher de considérer la fonte de fer comme un auxiliaire artistique, et elle ne pouvait être employée que dans la fabrication de grossiers objets. Mais, depuis une vingtaine d'années, la fusion du fer a fait des progrès considérables, les grands industriels qui dirigent nos usines ont trouvé des procédés qui permettent de faire, soit en première, soit en seconde fusion, des pièces de fonte d'une belle venue, d'un grain égal et suivant fidèlement les formes du moule. Ce progrès réalisé, il est permis actuellement d'employer la fonte pour beaucoup d'ouvrages qui exigent du soin, du fini et de la netteté. Au surplus, la fonte douce se prête assez facilement à la ciselure et au réparage et peut acquérir, au moyen de ces travaux de retouche, la perfection du bronze le plus soigné.

Mais si la fonte peut maintenant se prêter à toutes les combinaisons de la reproduction artistique, elle doit le plus souvent être mise en usage lorsque les ressources sont bornées, lorsque l'argent fait défaut, lorsqu'enfin la question d'art est un peu soumise à la question d'économie. Son prix de revient est en effet du tiers, voire même du quart, de celui du bronze ; aussi dans les constructions usuelles, lorsqu'une grande perfection n'est pas indispensable, cet emploi est nettement indiqué ; les grilles, les panneaux, les balcons, les chénaux, etc., tout cela peut être en fer fondu, et l'effet produit sera excellent. Il semblerait

dès lors que la fonte, ayant bon aspect et coûtant bon marché, devrait être d'un usage fréquent, presque constant même, et il en serait peut-être ainsi si cette matière n'était sujette à un grave inconvénient. Je veux parler de l'oxydation. La fonte, en effet, exposée à l'eau ou à l'air humide, se couvre bien vite d'une couche de rouille qui en détruit la couleur, en altère les contours et en corrompt la substance. Quelques jours seulement d'exposition en plein air, quelques instants d'exposition à la pluie, le phénomène se produit, et la combinaison du fer et de l'oxygène devenant continuelle, la pièce s'attaque et devient informe. Il est donc nécessaire de remédier à un état de choses aussi fâcheux et de chercher à garantir la fonte du contact de l'air humide.

Plusieurs moyens se présentent à cet effet. Le plus simple et le plus anciennement employé, c'est de recouvrir les pièces de deux ou trois couches de peinture appliquées avec soin, en donnant à cette peinture le ton qui convient le mieux à la destination de l'objet. Ce moyen, le plus expéditif et le moins coûteux, a l'inconvénient non-seulement d'empâter un peu les contours, mais surtout d'avoir une durée limitée. Après dix ou quinze ans d'exposition au plein air, la peinture est détériorée, et il faut la refaire, soit en grattant les premières couches, ce qui peut compromettre la finesse du métal, soit en recouvrant ces premières couches, ce qui tôt ou tard amène à un

empâtement appréciable. De plus, lorsque la peinture est loin des yeux, il peut bien être possible de lui donner un aspect métallique ; mais, lorsque l'objet est près de la vue, il devient plus difficile de se faire illusion sur sa nature. Mais, malgré les défauts que je viens de signaler, comme on peut repeindre plusieurs fois les pièces et leur redonner alors leur couleur primitive, ce moyen expéditif est suffisant pour un grand nombre de cas, et donne un résultat qui peut être souvent utilisé.

Deux autres systèmes garantissant la fonte peuvent aussi être mis en usage ; ils datent à peine de quelques années et sont dus à l'intelligente initiative de M. Oudry. Le premier consiste à recouvrir d'une couche de cuivre les objets à préserver, et cette couche, dont l'épaisseur varie de un ou deux millimètres, préserve non-seulement la fonte, mais lui donne l'aspect d'un bronze rouge particulier, qui peut recevoir la patine des bronzes ordinaires. Plusieurs industriels avaient déjà recouvert la fonte par le cuivre en se servant, ainsi que M. Oudry, de la galvanoplastie ; mais les deux métaux juxtaposés dégageaient une certaine somme d'électricité qui les détériorait. M. Oudry, renonçant à ce procédé, au moyen d'une application à lui particulière, interpose entre les deux métaux une couche préservatrice qui retire toute cause de détérioration. C'est par ce nouveau système que sont recouverts les candélabres en bronze de la ville de

Paris, les fontaines de la place de la Concorde, la fontaine Louvois et d'autres monuments en fonte de notre ville. Ce procédé donc, qui transforme pour ainsi dire la fonte en bronze et qui coûte moins que le bronze lui-même, paraîtrait devoir être souvent employé et résoudre la question du beau et du bon marché; mais il n'en est pas toujours ainsi, car quelques inconvénients viennent à se produire dans la pratique. Ainsi, si minime que soit l'épaisseur de la couche de cuivre, lorsque les ornements sont rapprochés les uns des autres, lorsque les finesses sont fréquentes et les effets très-opposés, elle empâte toujours forcément le modèle et supprime une partie de la délicatesse des formes. Lorsque les pièces ont de grandes dimensions, cet empâtement n'est guère à redouter, mais on peut le craindre lorsque les pièces deviennent petites et les refouillements rapprochés. Un autre inconvénient qui parfois se produit dans le cuivrage de la fonte et qui, celui-là, peut être plus grave, c'est qu'en certains cas l'adhérence n'est pas complète. Cet effet se produit soit lorsque le dépôt se fait inégalement, ce qui arrive lorsque le temps est trop chargé d'électricité, soit lorsque ce dépôt se fait trop promptement, lorsque le cuivre est *cuit ;* alors dans ce cas, si un choc vient à atteindre la fonte recouverte, il peut arriver que le cuivre soit déchiré ; il se fait un accroc à la pièce qui s'enlève alors par lambeaux, et laisse la fonte à nu. Cette considération et celle de

l'empâtement peuvent donner à réfléchir lorsqu'il s'agit d'employer ce procédé; mais, en résumé, comme dans le plus grand nombre des cas la fabrication est régulière, que l'épaisseur du cuivre peut se constater par la pesée, que l'on peut exécuter le modèle en tenant compte de l'épaisseur du cuivrage, et que beaucoup de pièces ne doivent pas être exposées à des chocs violents, on voit encore qu'il y a de grands avantages à l'emploi de la fonte cuivrée, et pour ma part je n'ai pas hésité à m'en servir lorsque la sécurité était garantie par l'emplacement et la destination des pièces métalliques.

Cependant, bien que la fonte cuivrée soit moins coûteuse que le bronze, M. Oudry a cherché à remplacer ce système par un autre encore moins dispendieux. Au moyen d'une huile spéciale inventée par lui, M. Oudry recouvre la pièce de fonte d'une couche de poussière de cuivre impalpable, obtenue par l'électricité; cette couche, d'une épaisseur quasi inappréciable, n'en constitue pas moins une surface continue de cuivre qui peut prendre l'aspect du bronze; c'est, si je puis ainsi dire, un bronze infinitésimal, mais c'est un bronze réel. Il va sans dire cependant que cette peinture cuivrante ne peut résister indéfiniment à l'action de l'air, et qu'il faut la renouveler tous les dix ou quinze ans, plus souvent peut-être; mais pendant les premières années au moins elle donne une illusion si parfaite, qu'il est souvent impossible de distinguer

le bronze vrai de la fonte peinte par ce procédé. On peut se rendre compte de cet intéressant résultat par les nombreux spécimens qu'en a déjà faits M. Oudry, et l'on doit féliciter cet intelligent industriel d'avoir découvert un système curieux, utile, souvent pratique, parfois économique, et toujours bon lorsqu'il s'applique à des pièces devant rester à l'intérieur des édifices.

Enfin le dernier moyen qui peut s'employer pour garantir la fonte, c'est la dorure. Ce procédé, qui s'applique sur cette matière tout comme il s'applique sur les autres métaux, n'a que des avantages, et son emploi ne peut être borné que par les convenances architecturales et décoratives. Il faut dire cependant que la dorure a aussi à l'air une durée assez limitée ; mais elle suffit vingt ou trente ans à son office, et peut se renouveler après sa destruction sans nuire aux finesses des formes et sans causer d'empâtements sensibles. C'est donc un moyen précieux à employer pour garantir les fontes lorsque les ors devront faire partie de la décoration d'un édifice.

II

LES FONTES. — BRONZE, PLOMB, ZINC, ETC.

La fonte de cuivre est rarement employée toute seule ; elle est le plus souvent alliée à un autre métal qui la rend plus ductile, moins cassante, et en modifie un

peu la couleur. L'étain est l'alliage le plus communément mis en œuvre; mais parfois le plomb, le zinc, le fer, l'argent même, font partie de la composition, qui prend alors le nom générique de bronze.

D'après Pline, la composition du bronze qui servait aux statues était ainsi dosée : cuivre 99, étain 6, plomb 5. De nos jours, la composition du bronze des canons est à peu près celle-ci : cuivre 100, étain 10; et celle des cloches : cuivre 78, étain 22. Quant au bronze des statues et des médailles, il varie un peu, suivant la destination de l'objet, le goût du fondeur, et les ressources pécuniaires dont on dispose. Quelquefois le cuivre est presque pur, d'autres fois il est allié au zinc dans la proportion de 3 à 2 ; quelquefois encore les fondeurs font usage de *mitraille pendante;* ce sont les vieux bronzes, les rebuts et les débris d'anciens objets en cuivre. On obtient souvent ainsi une coulée d'une grande finesse ; mais la composition est incertaine. En résumé, l'alliage qui paraît sastifaire le mieux à la fonte, à la couleur, à la pureté et à la malléabilité, se compose à peu près ainsi : cuivre 82, zinc 14, étain 3, plomb 1. Mais, je le répète, il n'y a pas de règle bien fixe pour le dosage, il n'y a pas grand inconvénient à choisir celui-ci plutôt que celui-là, lorsque l'opération de la fonte est convenablement surveillée.

De même que pour la fonte de fer, le bronze se coule dans des moules en sable. Ce sable doit être

choisi avec soin, et exempt de calcaire ou de sels métalliques ; seulement, comme le bronze est d'un grain plus fin que la fonte, on termine davantage le moule en le frottant à la main et lui donnant quasi le poli ; puis, lorsque ce polissage est terminé, on le recouvre d'une poussière impalpable de talc ou de poussière de charbon, afin d'empêcher l'adhérence du sable et du métal en fusion.

Si les pièces à produire sont d'une très-grande dimension ou d'une dépouille difficile, on les partage en plusieurs morceaux qui s'ajustent après coup. Cet ajustage peut se faire facilement et permet d'éviter la fonte d'un seul jet, opération aléatoire, tant pour le remplissage complet des vides que pour la distribution régulière des alliages mis en évolution lors de la période de refroidissement. Lorsque les objets à reproduire ont de petites dimensions ou doivent être tirés à un grand nombre d'exemplaires, on se sert pour la fonte de *coquilles* ou moules métalliques, et, pour donner à ces moules toute la finesse désirable, ils sont le plus souvent exécutés sur des épreuves en cuivre préalablement ciselées. C'est ainsi que se fondent les parties ornementales, les candélabres, chapiteaux, bases, pièces d'orfévrerie, et lorsque le moule lui-même est réparé et ciselé à nouveau, on obtient des bronzes d'une grande pureté et d'une parfaite exécution.

Je dois mentionner aussi un système de fonte fort

employé jadis, et abandonné maintenant : le moulage à cire perdue. Le modèle exécuté par l'artiste était armé à l'intérieur afin de lui permettre de résister à la pression du métal ; puis, ce travail fait, le sculpteur revenait sur son œuvre et la recouvrait d'une couche de cire égale à l'épaisseur que l'on voulait donner au bronze. C'est cette couche qui recevait le modelé définitif, le modèle intérieur ne devant être considéré que comme le noyau. Le tout était ensuite enveloppé d'un moule fortement armé et entouré de feu ; la cire fondait peu à peu, sortait en bas par des ouvertures ménagées à cet effet, et laissait libre l'intervalle placé entre le noyau et le moule. On ne peut nier qu'avec ce noyau l'épaisseur de la fonte ne fût plus égale ; mais, ce qui arrivait parfois, si l'opération ne réussissait pas, le travail était perdu, et il fallait que l'artiste recommençât son œuvre. Il n'y a pas à craindre cela avec le moulage ordinaire ; si la fonte est manquée, au moins le modèle reste, et la coulée peut se refaire sans qu'il soit besoin de produire un nouveau modèle.

Lorsque le bronze est sorti du moule, de même que pour la fonte, il est livré aux ébarbeurs et aux ciseleurs, et de ces derniers dépendent souvent le caractère et l'aspect définitif de la pièce. Il faut plus que de l'habileté pour être un bon ciseleur ; il faut aussi le sentiment de la nature, une grande précision, une justesse de coup d'œil, et surtout il faut vouloir ne pas trop faire et savoir s'arrêter à point. Mieux vaut

un bronze un peu rugueux, mais qui conserve la touche du maître, qu'un bronze poli sans accent et sans fermeté.

Il est assez rare de laisser au bronze la couleur qu'il a au sortir du moule; le plus souvent on donne à la pièce fondue soit la couleur du bronze antique, soit la couleur du bronze florentin, soit une couleur participant de l'un et de l'autre. C'est au moyen d'une solution acidulée composée en général d'ammoniaque, de sel marin et d'azotate de cuivre, que l'on change la teinte primordiale du bronze fondu, et qu'on lui donne cette teinte verte ou bistrée que le temps oxyde chaque jour, et qui chaque jour devient plus belle.

L'œuvre du fondeur est terminée, il ne reste plus qu'à admirer l'œuvre de l'artiste, œuvre qui ne perdra rien dans sa transformation, car le bronze est sans contredit la matière qui convient le mieux à la reproduction métallique; la durée, la finesse, la fidélité de l'épreuve, la facilité de la ciselure, tout s'y trouve réuni, tout en indique l'usage; malheureusement le prix relativement élevé du bronze est souvent un obstacle à son emploi, et cette considération de dépense peut amener à renoncer à un moyen de reproduction aussi parfait. Cet inconvénient, relatif au prix de revient, ne touche pas au côté artistique, mais seulement au côté pratique, et s'il limite l'emploi du bronze, il en laisse intactes toutes les qualités.

Il n'y a à reprocher à ce métal que deux légers défauts, qui sont de peu d'importance, mais que néanmoins je dois signaler. Le premier est la question du poids ; car, bien que le bronze puisse avoir une épaisseur moindre que la fonte de plomb ou la fonte de fer, cette épaisseur est pourtant plus grande que celle nécessitée par la galvanoplastie ou le repoussé, et il peut se trouver certains cas où la pesanteur soit un obstacle et où il faille abandonner le bronze pour recourir à un procédé plus léger. Mais cela se présente bien rarement, et si le poids n'amenait à la dépense, on pourrait considérer cette constatation comme à peu près insignifiante. L'autre petit défaut que l'on pourrait reprocher au bronze, c'est que, lorsqu'il est exposé à l'air et soumis à l'action des pluies, celles-ci détachent de sa surface des parcelles de métal cristallisées, qui se mêlent avec l'eau et se déposent en traînées ou bavures sur les socles en pierre ou en marbre, supportant les pièces. Cet effet est parfois très-prononcé, et chacun a pu le remarquer à l'arc de triomphe du Carrousel, aux statues de Henri IV et du maréchal Ney.

Il est cependant possible de remédier parfois à ce petit inconvénient, en ménageant les écoulements des eaux de telle sorte qu'ils puissent avoir lieu sans lécher les surfaces. Cela fait, il n'y a plus rien à reprocher au bronze, qui doit être reconnu pour le métal par excellence lorsqu'il s'agit de reproduire de grandes œuvres artistiques.

Le plomb fondu a été jadis fort employé. Le moyen âge et la renaissance ont usé de ce procédé, qui était encore en vigueur au siècle passé et qui, aujourd'hui, est à peu près abandonné, du moins pour la statuaire. Cependant on s'en sert parfois pour diverses pièces ornementales, et comme, en résumé, il présente certains avantages décoratifs, il peut se faire qu'un jour ou l'autre il soit employé de nouveau. Le plomb provient de France, d'Angleterre, d'Allemagne, de Belgique ; mais celui qui provient d'Espagne est surtout le plus réputé ; il arrive en France à l'état de saumon et peut dès lors être employé immédiatement pour la fonte.

Ainsi que le bronze, le plomb permet une grande finesse de contours ; il se prête facilement à toutes les reproductions, et il n'est pas exempt d'une certaine solidité ; de plus, sa teinte grisâtre n'est pas sans charme, et lorsque le temps l'a un peu adoucie, elle prend une tonalité très-harmonieuse. Ce métal étant aussi bien moins cher que le bronze, il peut être mis en œuvre là où l'économie est exigée. On voit par cette énumération des qualités du plomb quel peut en être l'usage, et l'on peut se rendre compte de l'effet qu'il produit en examinant les magnifiques groupes du parc de Versailles. L'Allemagne possède aussi un grand nombre de fontaines ornées de figures fondues en cette matière, et qui toutes, indépendamment de leur mérite artistique, ont un aspect ferme et puissant, une couleur charmante et une conservation presque parfaite.

Mais si le plomb a ses qualités réelles, il a aussi quelques inconvénients qu'il importe de connaître : ainsi le poids relatif des pièces est considérable, non-seulement parce que le plomb a une grande densité, mais parce qu'il est nécessaire de lui donner une épaisseur assez considérable, quelquefois 2 centimètres ; cette épaisseur est exigée par la propension du plomb à s'affaisser sur lui-même, propension qui est souvent sollicitée par sa facile dilatation lors des changements de température. Ainsi au dôme des Invalides, où les motifs sont d'assez petite dimension et ont une épaisseur moyenne de 15 millimètres, cet affaissement a été assez considérable pour amener à refaire en entier les ornements ainsi déformés ; on peut pallier cet inconvénient en diminuant un peu l'épaisseur du plomb fondu et en le garnissant intérieurement d'un enduit ou crépi de soudure d'étain. L'épaisseur totale est tout au plus alors celle qu'aurait eue le plomb tout seul; mais la résistance est bien plus grande, et l'affaiblissement n'est plus à craindre.

Le zinc est tiré de deux minerais : la blinde et la calamine ; l'un est un sulfure et l'autre un carbonate de zinc. Les mines les plus renommées sont celles de la Silésie et de la Vieille-Montagne ; celles des autres provenances sont de qualités inférieures.

Comme pour la fonte et le bronze, le zinc fondu se coule dans des moules en sable, lorsque les pièces sont grandes ou peu nombreuses. Quand elles doivent se

reproduire en grande quantité, elles se coulent dans des moules en fonte ou en cuivre. De même encore que la fonte et le bronze, le zinc peut se ciseler ; mais on rencontre dans ce travail de certaines difficultés provenant de la nature du grain métallique.

La principale qualité du zinc fondu, c'est son extrême bon marché relativement aux autres métaux ; puis ensuite vient sa légèreté, car il peut se soutenir facilement de lui-même sans une grande épaisseur ; puis, enfin, il peut épouser toutes les formes du moule et acquérir une certaine finesse. Lors donc qu'on ne demande pas autre chose aux ornements que l'on veut employer, le zinc a sa place toute marquée ; aussi, dans les travaux ordinaires, où la question du prix joue le principal rôle, on a souvent recours au zinc, soit estampé, soit fondu. Mais il ne doit plus en être de même lorsque l'on recherche la beauté et la durée, choses que le zinc est impuissant à donner. Comme beauté, le zinc est en effet d'un aspect désagréable ; il n'a pas le gris chaud du plomb, mais un ton froid et aigre, qui se salit par le temps, mais qui ne gagne pas pour cela en couleur. Le zinc, il est vrai, peut se bronzer et recevoir la patine verte ou brune ; mais, insensiblement, cette patine, qui ne fait pas corps avec le métal, s'use aux endroits saillants et met à nu le vilain ton blanchâtre du zinc ; cependant, lorsque les pièces doivent être placées dans l'intérieur des édifices, lorsqu'elles ne sont pas exposées à des chocs

ou à des frottements, la patine résiste encore assez longtemps, et l'on a un faux bronze qui peut simuler le bronze véritable. Mais, en somme, une matière n'a réellement une valeur complète que lorsqu'elle peut être employée au dehors comme au dedans. C'est ce que le zinc est impuissant à réaliser. A l'extérieur, il s'oxyde avec facilité ; il se pique, se ronge, et au bout d'un temps plus ou moins long il devient hors d'usage. Cela n'a pas grand inconvénient pour les travaux usuels : on change le métal et tout est dit ; mais il n'en est pas de même pour les travaux artistiques : perdu le métal, perdue l'œuvre. Il faut donc laisser le zinc à l'industrie, mais le redouter lorsque l'art est en question.

Je citerai seulement pour mémoire le bronze d'aluminium, l'or et l'argent. Ces métaux, qui supportent parfaitement la fonte et donnent des résultats excellents, ne sont employés que pour de petits objets qui se rattachent à l'orfévrerie ; au surplus, comme on peut dorer ou argenter tous les autres métaux, on obtient sur ceux-ci l'effet de l'or ou de l'argent, sans qu'il soit besoin d'y consacrer une somme considérable ; la valeur vénale de l'objet est sans doute moins grande, mais la valeur artistique n'a rien à y perdre.

III

GALVANOPLASTIE

Les procédés de fabrication et l'historique de la galvanoplastie sont maintenant connus de tout le monde; c'est une des applications de l'électricité qui rentre plus dans le domaine de la physique que dans celui de l'architecture, et je dois me borner à dire seulement quelques mots de l'emploi de ce moyen de reproduction artistique.

Appliquée dans le principe à des objets de petite dimension, peu à peu la galvanoplastie s'est attaquée aux objets plus grands, et dès aujourd'hui elle peut reproduire n'importe quel modèle, quelles qu'en soient la forme et la grandeur. Deux établissements dont l'industrie s'honore, l'usine métallurgique d'Auteuil, dirigée par M. Oudry, et l'usine de la rue de Bondy, dirigée par MM. Christofle et H. Bouillet, ont fait et font chaque jour des travaux galvaniques qui montrent la puissance de ce procédé, et, lorsque l'on visite ces deux grands établissements, on est émerveillé de leurs productions. En voyant ces hauts reliefs, ces statues ronde-bosse, d'une exécution si parfaite et d'une fidélité de reproduction si grande, on prévoit que bientôt, dans le plus grand nombre des cas, la galvanoplastie remplacera le bronze ; non pas

cependant qu'elle lui soit supérieure quant à la durée et à la finesse du travail, mais bien parce que, l'effet en étant aussi complet, le prix de revient en est bien moins élevé.

Le bon marché relatif ne tient pas à la matière elle-même, puisque le cuivre est employé dans les deux procédés, mais il tient à ce que la matière mise en œuvre est bien moins considérable dans l'un que dans l'autre; il est effectivement difficile de donner aux statues en bronze une épaisseur de moins de huit millimètres, non parce que cette épaisseur est nécessaire pour la solidité, mais parce qu'avec une épaisseur moindre le bronze se figerait dans la coulée, et qu'au surplus, à moins de prendre le moulage à cire perdue, il serait fort difficile de faire un noyau qui s'approchât très-près du moule. Avec le galvano, au contraire, il peut être permis de ne donner aux pièces que l'épaisseur voulue. Pour les grands groupes de l'Opéra exécutés par MM. Christofle et Oudry, et qui ont une hauteur de sept mètres, le cuivre déposé n'aura que trois ou quatre millimètres; il en eût fallu au moins douze, si ces groupes avaient été coulés en bronze. L'économie de matière amène donc l'économie de dépense. On peut aussi, pour diminuer encore l'épaisseur galvanique, employer le procédé appliqué par la maison Christofle, procédé de *galvanoplastie massive*, et qui consiste à doubler d'étain la couche de cuivre, de manière à lui donner la résistance voulue.

Au surplus, pour les grandes pièces il est souvent préférable de se servir d'armatures intérieures en fer forgé ; ces armatures, qui peuvent avoir toute la solidité désirable, servent à soutenir la pièce galvanique, qui, sans cette adjonction, eût été trop faible pour résister soit à son poids propre, soit à la pression du vent, soit aux chocs qui pourraient l'atteindre.

On voit donc les grands avantages économiques que présente la galvanoplastie, et c'est cette considération qui depuis ces derniers temps a influé sur l'emploi de ce procédé, qui prend chaque jour une nouvelle extension. Je dois cependant y signaler deux petits inconvénients qui peuvent se produire. Lorsque les pièces ont des dimensions exceptionnelles ou des ormes très-contournées, il n'est pas encore possible de les faire venir d'un seul coup ; il faut diviser le modèle en plusieurs parties et ajuster après coup ces divers fragments. Cet ajustage se fait au moyen de la soudure renforcée de pattes et de goupilles ; et, bien que ce travail puisse dans le cuivre s'exécuter avec précision, il n'y en a pas moins là des solutions de continuité qui, si bien masquées qu'elles soient, peuvent, un jour ou l'autre, reparaître à la vue. L'autre inconvénient que l'on pourrait craindre, c'est que le cuivre déposé étant un peu moins dense que le cuivre fondu ou le cuivre martelé, il serait possible que les pores, étant un peu moins serrés, donnassent plus de rise à l'action de l'air et des sels, et que les surfaces

se détériorassent plus promptement. Mais rien, je crois, ne fait encore prévoir cette désorganisation extérieure; c'est seulement une légère crainte que j'exprime et que l'avenir dissipera sans doute. Lorsque j'aurai dit que la galvanoplastie peut se réparer et se ciseler tout comme le bronze, et que, comme lui, elle peut recevoir diverses patines colorées, j'aurai, je pense, indiqué suffisamment les ressources que l'art décoratif peut retirer de son emploi.

IV

MÉTAUX REPOUSSÉS

Tous les métaux à peu près indistinctement peuvent subir l'action du repoussage et du martelage ; mais je dois laisser de côté les métaux précieux qui, comme l'or et l'argent, ne se rattachent pas à la grande décoration, ou les métaux plus rebelles au maillet, tels que le fer, qui, à part les estampages des tôles, a rarement un emploi pratique. Je ne m'occuperai donc que du repoussage des autres métaux qui se prêtent facilement à l'emboutissage et sont fréquemment mis en œuvre pour ce genre de travail, c'est-à-dire le cuivre, le plomb et le zinc.

Le cuivre le plus communément employé provient du Chili, de la Russie, de l'Angleterre, de l'Espagne

ou de la Suède. Mais le meilleur métal est celui qui nous vient de Bolivie. On le prend à l'état de sable mélangé d'une partie de silice, et on l'envoie en France, en sacs pesant 23 kilogrammes. Arrivé à destination, ce sable est placé dans des fours à réverbère dans lesquels on introduit une certaine quantité de chaux et de silicate de fer : les silices et les chaux se détachent du cuivre, celui-ci se fond et s'affine, puis se coule en plaques qui sont ensuite placées sous le laminoir.

Le cuivre ainsi laminé en planches, dont les épaisseurs varient depuis 1 millimètre jusqu'à 3 millimètres, est employé à la fabrication des ornements ou des statues, et l'on choisit les épaisseurs en raison du plus ou moins de relief des objets à exécuter et de la résistance qu'ils doivent avoir. C'est alors que commence le travail du marteleur.

Plusieurs procédés peuvent être employés, suivant la destination des pièces. Le premier consiste à garnir de cuivre des motifs préalablement exécutés en bois. Ce travail doit se faire sur place; c'est une espèce de moulage en cuivre : on bat le métal au moyen de marteaux sur le tas ou l'enclume, et on le présente maintes fois sur le noyau ligneux, jusqu'à ce qu'il en épouse la forme; puis, au moyen d'outils en bois, on complète et on parfait l'enveloppement. C'est ainsi que vient d'être exécuté par MM. Monduit et Béchet le travail de restauration de l'embase de la flèche des Invalides. Ce

travail est d'une main-d'œuvre fort dispendieuse, en raison des irrégularités du noyau qu'on est forcé d'épouser ; il est de plus onéreux comme construction première, puisqu'il entraîne une double dépense par la double exécution des motifs, d'abord en bois, puis en cuivre.

Mais l'inconvénient le plus grand est que, lorsque le métal est directement appliqué sur le bois, celui-ci étant privé d'air s'échauffe et ne tarde pas à tomber en poussière. Cette détérioration est aidée par la chaleur que communique le cuivre. Si tout se bornait là, si le cuivre restait fixe à l'extérieur, il n'y aurait pas grand mal, sauf la dépense inutile faite pour la forme; mais cette forme qui soutenait quelques parties de la construction ou de l'ornementation étant détruite, la construction se disloque et l'ornementation se déplace. Aux Invalides, il était grand temps que l'on songeât à restaurer la lanterne du dôme, car les colonnes recouvertes de cuivre étaient quasi en poussière, et un accident devenait imminent. La restauration a au surplus été faite fort sagement ; on a conservé entre les nouveaux bois et le cuivre un certain isolement, et des trous ont été pratiqués dans l'enveloppe métallique, afin de laisser l'air entrer librement jusqu'au noyau.

On a renoncé aujourd'hui à cette application vicieuse. Le cuivre martelé est maintenu par des soudures et des armatures, et le noyau est supprimé. L'économie est ainsi plus grande et la durée plus longue.

Lorsque l'on n'a à produire qu'une ou deux pièces semblables, le cuivre est martelé directement sur le tas et l'enclume, mais ce travail se fait à l'atelier, ce qui en facilite la perfection et le rend bien plus rapide. C'est à l'atelier et en emboutissant, en retreignant le cuivre que MM. Monduit et Béchet ont exécuté la grande statue du Vercingétorix de M. Millet, et les couronnements des coupoles du nouvel Opéra, travail le plus considérable qui ait été fait en repoussé jusqu'à ce jour.

Lorsque l'on a un grand nombre de pièces à exécuter sur le même modèle, il est plus expéditif et plus économique de fondre des matrices en fonte, et c'est alors sur ces empreintes que l'on martèlera le cuivre ; ce travail d'emboutissage et de retreinte se fait principalement au moyen d'outils en bois dur, sur lesquels on frappe avec le maillet ; ces repoussoirs en bois sont dirigés de façon à étirer la matière sur les parties planes, afin de la ramener et de fournir du métal aux saillies de l'objet que l'on exécute. Pour arriver à avoir assezde ce métal, l'ouvrier doit avoir grand soin de couper le cuivre d'une grandeur bien supérieure à celle de la surface que présente le motif, afin de ne pas avoir à prendre ses reliefs au détriment de l'épaisseur de la matière, mais bien sur la surface même du cuivre qu'il attirera suivant son besoin.

Lorsque les pièces sont de grande dimension, on les fait par parties et on les réunit après coup au moyen

de soudures et d'armatures en fer, sur lesquelles s'agrafe le cuivre au moyen de gaînes disposées à cet effet.

J'ai cherché à indiquer les procédés principaux de la fabrication du cuivre martelé, il ne me reste plus qu'à dire quelques mots du résultat.

Ce système est moins coûteux que le bronze, il est un peu plus coûteux que la galvanoplastie lorsque les pièces sont compliquées, mais il est moins cher lorsque les pièces sont simples. Ainsi, quant à ce qui touche la dépense, on peut, en moyenne, l'assimiler au galvano; en ce qui touche la durée, le cuivre martelé étant très-dense et très-résistant, on pourrait la considérer comme illimitée si les soudures ne devaient se détériorer plus facilement que les fragments des pièces. C'est, au surplus, l'inconvénient que l'on peut reprocher à bien des moyens de reproduction métallique ; mais il ne faut pas cependant exagérer cet inconvénient ; une soudure bien faite, bien doublée, doit résister longtemps, et l'on peut, au reste, la renouveler si elle périclite. Quant à l'effet général, il est évident que le repoussé n'est pas aussi fidèle que le fondu ou le galvano, et que pour les pièces réellement artistiques cette considération a son importance ; mais pour les parties ornementales, la main de l'ouvrier, qui se sent dans le travail, n'est pas sans charme et sans accent; il y a là une certaine liberté d'exécution qui donne de la variété, tout en conservant l'as-

pect général, et, ce qui peut être défaut, lorsque la pureté de la forme est nécessaire au beau, est plutôt qualité lorsque l'ensemble doit surtout frapper les yeux.

Lorsque le plomb est à l'état de saumon, on le fond dans le fourneau à réverbère, puis on le coule en plaque sur le sable, ou bien on le lamine suivant l'emploi auquel il est destiné. Pour l'ornementation, on se sert de préférence du plomb laminé, comme étant plus régulier et plus doux à travailler que le plomb coulé ; tandis que ce dernier, offrant une plus grande résistance et étant moins susceptible à la dilatation, est employé de préférence pour les chénaux, couvertures, terrasses, etc.

Le plomb employé pour le repoussé a une épaisseur moyenne de 2 à 3 millimètres ; et il est rare que l'on dépasse une épaisseur de 4 millimètres.

De même que pour le cuivre, le plomb peut s'appliquer sur des membrures, moules ou motifs préalablement exécutés en bois. Ce travail se fait en battant sur place, au moyen du maillet et des outils en bois dur. Cette exécution est facile, le plomb cédant aisément et épousant volontiers toutes les formes ; mais il y a là aussi, comme pour le cuivre, l'inconvénient d'une exécution première qui est une cause de dépense. Cependant, lorsqu'il s'agit de motifs très-simples, comme par exemple de moulures, la dépense primitive n'étant pas considérable, et le revêtement

en plomb se faisant avec économie, la dépense totale n'est pas augmentée. Mais si la question d'économie n'a pas grande importance dans ce procédé, il en est une autre qui n'est pas sans valeur : c'est celle de la conservation de l'œuvre. Or le plomb appliqué directement sur le chêne se détériore très-vite, et se réduit en blanc de céruse. Cet inconvénient, provenant de l'emploi du bois de chêne, peut être supprimé en employant le sapin ; mais la durée du bois est moins assurée, et le plomb ne s'y bat pas très-bien, les arêtes éprouvant des détériorations inévitables par suite du peu de résistance que le sapin offre sous le coup de maillet.

Il est bien préférable pour le plus grand nombre de cas de battre le plomb tout seul ; on peut le soutenir soit par des armatures, soit surtout par un crépi en soudure, que l'on applique à l'intérieur, et qui résiste parfaitement à l'affaissement naturel du métal; on évite ainsi la façon première du noyau et la détérioration consécutive du plomb. Lorsque l'on n'a à battre qu'une seule pièce, on fait comme pour le cuivre un repoussé qui n'est que la mise au point du modèle; ce travail s'exécute au moyen de maillets et d'outils en bois dur; lorsqu'au contraire il y a à produire une certaine quantité de pièces semblables, on fond des moules en métal qui servent de matrices, et dans lesquels on bat le plomb avec les mêmes instruments, et en faisant un travail raisonné de retreinte et d'em-

boutissage, on arrive facilement à garnir complétement le moule et à façonner la pièce.

Les avantages du plomb martelé sont que dans certains cas sa couleur grise s'harmonise avec les teintes des toitures, et qu'ayant le même aspect que le plomb fondu, il est bien plus léger et bien plus résistant que celui-ci par suite du battage qui en resserre considérablement les pores. Il est aussi meilleur marché que la galvanoplastie et le cuivre repoussé ; mais la différence de prix qu'il offre avec ces systèmes n'est pas assez importante pour en faire décider l'emploi, si cet emploi n'est pas indiqué par la question de couleur ou de goût.

Le zinc ne se repousse ni ne se martèle comme le cuivre ou le plomb; il s'estampe simplement dans des creux en fonte, en fer ou en acier. C'est après l'avoir chauffé à environ 100 degrés que le travail de l'estampage se fait ; sans cela le zinc casserait par endroits et les saillies seraient détachées du reste de la pièce. Il est important que les matières aient une dépouille facile, sinon on n'en pourrait retirer l'objet ; cette condition de dépouille est un grand obstacle à la composition de l'ornement, qui ne peut dès lors avoir ni fermeté ni accent.

Le zinc estampé n'a pour lui que son bon marché, c'est ce qui fait qu'il est fort employé dans le commerce; mais, dès qu'il s'agit d'art ou même de durée, il doit être tout à fait rejeté. En effet, son aspect est

maigre et mince, sa couleur est désagréable et la condition de dépouille dont je viens de parler en limite les propriétés reproductives. Il n'est guère mieux servi pour la durée; l'estampage, se faisant brutalement, déchire les fibres et les pores au lieu de les resserrer, et l'oxydation à laquelle il est sujet lui assigne une durée très-limitée, l'opération du chauffage l'altère entièrement, de sorte que de tout cela il ne reste que son bas prix de revient et sa grande légèreté, qui peuvent en faire excuser l'emploi.

On a bien essayé de le recouvrir de lames de plomb très-minces, comme cela a été fait au Diorama; mais au bout de quelques années on a trouvé les deux métaux, l'un réduit en blanc de zinc, l'autre en blanc de céruse, et la petite économie que l'on avait cru faire sur le plomb seul a été bien mal entendue, puisque, après peu de temps, il a fallu remplacer entièrement le motif.

Tels sont les principales propriétés des métaux appliqués à la reproduction des œuvres artistiques. J'ai eu l'occasion de me servir de chacun de ces métaux; j'ai pu constater par moi-même leurs avantages et leurs inconvénients, et il m'a paru que l'étude que j'ai pu en faire ne serait pas sans intérêt pour ceux qui auront à la faire à leur tour.

CHAPITRE X

LES BOIS

Un mot seulement sur ce sujet ; ce que j'en pourrais dire se trouve développé dans un grand nombre d'ouvrages spéciaux, parmi lesquels je puis citer ceux du colonel Émy, de Demanet et de Douillot, sans compter les innombrables traités de botanique. Les uns ont étudié longuement la nature du bois, ses qualités et ses défauts, en ce qui touche la construction ; les autres se sont occupés de sa formation et de sa classification. Il n'y a donc plus guère à glaner après cela, et je ne ferais que répéter sous une autre forme tout ce qui a été dit sur les espèces ligneuses.

Je me borne donc seulement à signaler une coutume vicieuse qui est souvent mise en usage dans un des mille emplois du bois : c'est l'inconséquence qui se manifeste quand on simule des bois peints sur des bois naturels. Cette coutume à le don de m'agacer comme vous agacent toutes les choses contre nature.

Bien que les bois puissent rester apparents tout en se conservant longtemps, bien que l'huile, le vernis ou la cire puissent encore ajouter a la conservation, j'admets volontiers que dans un très-grand nombre de cas

les bois peuvent être recouverts de peinture, et cela non-seulement parce qu'on leur assure ainsi une chance de durée un peu plus longue, mais encore parce que, des raisons d'économie vous amenant à choisir des bois de deuxième qualité ou à mélanger des essences de diverses natures, il est bon de déguiser les défauts de la matière. J'admets aussi ce procédé parce que les ouvrages en bois doivent s'harmoniser avec ceux qui les entourent, et qu'on peut être amené par la tonalité générale à déguiser quelques tonalités particulières; mais en admettant tout cela, en admettant l'emploi de tons sur les panneaux et les boiseries, je repousse complétement l'imitation factice des bois peints exécutés sur des bois naturels.

Quelles que soient la forme et la composition des cadres, des bâtis et des remplissages, ils devront toujours être établis suivant les principes de la raison et de la vérité, et ils devront toujours indiquer leur nature et leur source, quand bien même ils ne formeraient que le dessous d'une décoration.

Si l'on peint une boiserie composée rationnellement, elle aura toujours sous sa couche colorée les qualités et la composition d'une boiserie; on se rendra bien compte que le ton employé est nécessité par l'harmonie de l'ensemble, sans que pour cela il y ait mensonge et déraison; les bâtis et les traverses feront l'office de la charpente, du squelette, les moulures et les ornements seront les muscles, et la peinture alors re-

présentera la peau : tout sera logique et défini, pourvu que la peau ne veuille pas emprunter la couleur des muscles qu'elle recouvre. Quand le bois reste apparent, quand la peau est supprimée, la boiserie est pour ainsi dire à l'état d'écorché ; elle s'accuse plus fermement, elle a toute sa sincérité, l'effet est plus net, plus accentué, et par suite plus impressionnant ; l'épiderme se forme après coup, léger et transparent ; c'est le temps qui se charge de la besogne et qui la fait bien ; la coloration devient douce, naturelle et harmonieuse, et les veines du bois paraissent gracieusement sous cette couche diaphane, tout comme les veines bleuâtres du corps paraissent légèrement sous une peau fine et délicate.

Mais enfin, si l'on est conduit à renoncer à cette parfaite enveloppe, si l'on veut en changer l'apparence, au moins que cette opération se fasse franchement, que ce soit un voile sur le visage, voile qui ne cherche pas à lutter avec la nature ; mais que ce ne soit pas le maquillage de ces vieilles coquettes qui remplacent une chair faite de sang et de tissus, par une chair faite de fard et de céruse. Soyons vrais avant tout ; chacun y gagnera.

Et voilà tout ce que j'ai su dire sur les bois ; j'ai fait plus d'anatomie que d'architecture ; mais une fois n'est pas coutume, et je fais le serment du corbeau de la fable.

CHAPITRE XI

LES MARBRES

Je voudrais étudier les marbres, surtout au point de vue de leur emploi, et non au point de vue minéralogique, et, pour simplifier cette étude, je désignerai sous le nom générique de marbres tous les matériaux calcaires, siliceux ou volcaniques, employés dans la construction et dans la décoration ; car si tous ces matériaux ont des propriétés chimiques qui les diversifient, ils ont aussi des propriétés ornementales et décoratives qui les réunissent, et qui autorisent cette dénomination irrégulière.

Qu'on me permette, pour entrer en matière, de citer quelques extraits d'un rapport que j'ai adressé jadis au ministre des Beaux-Arts. Mes convictions sur l'emploi des marbres n'ayant pas changé depuis cette époque, je puis, il me semble, employer les mêmes termes pour exprimer les mêmes idées et redire aujourd'hui ce que je disais autrefois :

« Les marbres sont, pour l'architecture, une des ressources les plus précieuses ; ils donnent la vie et l'éclat ; ils complètent la décoration ; ils créent pour ainsi dire un nouveau monument. Les architectes ita-

liens du moyen âge et de la renaissance. artistes pleins de foi d'audace et de vigueur, n'ont eu garde de délaisser un moyen d'effet aussi puissant. Leurs édifices, parfois médiocres, parfois sublimes, ont tous, grâce à l'emploi du marbre, un mouvement, une légèreté, que la pierre serait impuissante à donner. La pierre produit une impression plus grave, plus énergique : c'est l'élément masculin de l'art : le marbre donne une impression plus douce et plus gracieuse: c'est l'élément féminin avec sa vivacité, sa coquetterie et sa parfaite élégance.

« Que de monuments ne doivent leur brillant aspect qu'à leur parure de marbre et aux mille combinaisons de la couleur ! Que serait sans cela l'église Sainte-Marie des Fleurs à Florence ! Que serait le campanille du Giotto, si pur, si fin, si complet ! L'une serait une lourde bâtisse, l'autre une tour vulgaire. Et qui donnerait à Saint-Marc de Venise cet aspect unique, miroitant et fantastique, qui lui donnerait cette couleur chaude et merveilleuse, si ce n'étaient ses mosaïques et ses marbres ? Toutes ces nuances qui s'harmonisent si bien, tous ces reflets puissants qui éclairent la vieille basilique, tout cela vient de la matière, de la couleur, du marbre, enfin, qui vivifie tout, qui brille et accentue, et qui donne à l'œuvre et richesse et splendeur.

« Cependant, depuis l'exécution du palais de Versailles, le marbre est à peu près délaissé en France.

On a fait de beaux édifices, on a percé de larges voies, on a donné à tout cela parfois de belles lignes et de grands aspects : mais on lui a donné bien rarement un peu de gaieté et de couleur : si certaines constructions, comme les casernes, les prisons ou les tribunaux, doivent s'annoncer surtout par une conception grande et simple, il n'en est plus de même pour d'autres édifices. Que les églises, les palais, les musées ou les théâtres, qui s'adressent à la fois à la force et à la beauté, ne nous représentent pas ces trois grandes puissances sous un aspect trop terrible ; qu'ils indiquent plutôt la confiance et la sérénité, et que leurs compositions soient gracieuses et sympathiques. Ne laissons pas le caractère gaulois disparaître même de nos monuments, et qu'un peu de couleur et d'éclat réveille notre ciel gris. »

L'emploi du marbre dans les monuments n'est pas chose nouvelle ; les Grecs bâtissaient en marbre pentélique et introduisaient dans la décoration de leurs édifices le Paros et les marbres de l'Hymète : mais ce n'était guère pour les faire servir à la coloration qu'ils employaient ces matériaux précieux ; ils s'en servaient plutôt parce que leur fine contexture leur permettait de donner à l'architecture une grande délicatesse de forme et une grande perfection d'exécution ; et, lorsqu'ils voulaient que la couleur fît partie de l'ordonnance architecturale, ils appliquaient sur les marbres des peintures plus ou moins vives, qui complétaient ou parfaisaient la composition générale.

C'est à Rome que naquit véritablement l'emploi et le luxe des beaux marbres : ce sont les Romains qui, délaissant le plus souvent la polychromie artificielle, employèrent la polychromie naturelle, effet et moyen puissants qui devaient caractériser un côté de leur architecture. Un des premiers, l'orateur Crassus, mort en 672 (A. de R.), orna sa maison de six colonnes, d'environ quatre mètres de haut, provenant du mont Hymète. Quelques années plus tard, Lépidus, dans la construction de son splendide palais, employa les marbres de Numidie, et Lucullus tira le marbre noir de l'île de Chio.

Bientôt Rome tout entière suivit les premiers exemples; chacun s'enquit des gisements les plus riches et rechercha les carrières les plus précieuses. Les environs de la ville éternelle ne fournissaient que des marbres à tons pâles et terreux, qui ne *jouaient* pas sous le soleil, ils furent dédaignés. Il fallait aux Romains des matières vives et éclatantes, des tons forts ou légers, mais toujours francs et harmonieux. Ils rendirent le monde entier tributaire de leurs désirs. Ils fouillèrent l'Italie, la Sicile, la Grèce et l'Afrique, et ils mirent surtout à contribution notre France, les Gaules d'alors, dont les richesses marmoréennes, moins délaissées à cette époque qu'à la nôtre, leur permirent un immense déploiement de luxe et de beauté.

Vint Auguste ; il aima le marbre avec passion, et il s'en servit à profusion. Il y voyait non-seulement

l'effet décoratif, mais encore l'hygiène, la santé, compagne du luxe. Ces grands revêtements de marbres, toujours polis et brillants, ne se laissaient pas souiller par les détritus qui s'attachaient aux enduits ou aux crépis. Les pores de la pierre retenaient les atomes pulvérulents que l'air lui apportait ; le marbre plus serré, plus fin, les repoussait et contribuait ainsi à assainir le quartier et l'habitation ; les citoyens imitèrent l'exemple d'Auguste, et ils y mirent tant d'ardeur qu'après quelques années de règne, le César put dire cette parole qui ne devait pas être dite deux fois : « J'ai reçu une Rome de brique, je laisserai une Rome de marbre. »

Sous Claude l'emploi du marbre continue et se développe avec une telle vigueur que la production ne répond plus à la demande, et le goût de la couleur restant toujours intense, on s'ingénie même jusqu'à peindre les marbres blancs. Alors on expédie de toutes parts des chercheurs de carrières ; on fouille les montagnes, on défonce les plaines ; toute découverte devient le sujet d'une fête publique ; tout marbre nouveau a les honneurs du triomphe, et lorsqu'un gisement fournit un bloc d'une grandeur extraordinaire, on le taille en colonne, on le dresse sur une place publique, et on le livre à l'admiration de la foule.

Il serait impossible d'apprécier la masse des marbres qui fut ainsi donnée à Rome. La ville moderne est bien vaste sans doute, le mur Aurélien a plus de 30

kilomètres de circonférence; eh bien ! dans cette immense enceinte, il n'y a pas un coin de rue dont la borne ne soit marmoréenne, pas une maison où ne se retrouve un seuil de granit ; les palais, les églises, les cloîtres, les monuments, tout ce qui reste de Rome antique, tout ce qui fait la Rome moderne, est chargé, décoré et pavé de marbres précieux. Les musées particuliers ou publics regorgent de vases ou de colonnes de marbre; dans tous les vieux murs, dans toutes les constructions, sur toutes les voies, on retrouve de merveilleux fragments, et dans la campagne immense et solitaire qui entoure la grande cité, parmi les cailloux des routes, parmi les herbes jaunies, parmi les substructions funéraires, on découvre des morceaux d'africain, de vert antique, de brèches, de granit ou de porphyre. Le marbre est là partout, en grande masse ou en fragments, taillé ou brisé, terne ou brillant ; il s'élève en colonne, il s'étend en dallage, il se modèle en statue, et partout il rayonne la grâce et la couleur.

Les barbares, le feu, le temps, ont accompli leur œuvre ; Constantin et ses successeurs dépouillent Rome au profit de Constantinople, et, malgré Constantin, malgré le temps, le feu et les barbares, dorment encore sous le sol des trésors inestimables et s'élèvent à chaque pas des témoignages de la richesse marmoréenne de l'empire romain; et, malgré tous ses désastres et ses dévastations, la Rome moderne

s'enorgueillit encore de posséder plus de sept mille colonnes de marbre, tandis que notre Rome à nous, le Paris de nos jours, en comptait à peine cinquante avant que le nouvel Opéra fût édifié.

C'est la vue de tous ces beaux matériaux de la capitale du monde chrétien, c'est la vue des débris du Capitole et du Forum, ce sont ces gigantesques colonnes couvrant le sol autour d'eux qui agrandirent et élevèrent le génie des architectes de Saint-Pierre. Pour employer ces marbres aux dimensions colossales que leur léguait la vieille Rome, il leur fallut concevoir des monuments d'une grandeur et d'une richesse prodigieuses, et, à l'éternel honneur de l'esprit humain, ils le firent avec une hardiesse et une réussite sans égales.

Mais revenons à la Rome des Césars. Les empereurs sentirent bien vite le besoin de veiller à l'exploitation des carrières. Afin de ne pas laisser gaspiller d'aussi précieuses richesses, on les déclara toutes, sous Néron, propriétés de l'État, et suivant leur importance on les divisa en trois classes. Les plus belles relevèrent du césar qui les fit exploiter par un préfet, les autres furent affermées à la charge de remettre à l'État un dixième des produits, et les dernières, enfin, furent abandonnées à l'intérêt privé, tout en étant néanmoins placées sous la surveillance d'un commissaire impérial.

Une inscription funéraire trouvée dans le midi de

la France parle d'un certain Lucius Junius Urascius, *magister a marmoribus*, et l'on sait de plus qu'un nommé Semnone, vivant sous Septime Sévère, était dans les Gaules *præfectus tabellariis curationis marmorum*. Ces documents nous montrent que les Gaules avaient des carrières classées dans la première des catégories que j'ai signalées. On peut, au surplus, estimer par la constatation des marbres ou débris qui restent encore à Rome que les marbres gaulois ont fourni au moins un dixième de l'ornementation générale de la Rome marmoréenne.

L'essor donné à l'emploi du marbre fut loin de se ralentir à Rome pendant une longue suite d'années.

Sous les empereurs et particulièrement sous Titus, Trajan, Antonin, Septime Sévère et Caracalla, de nouvelles carrières sont encore ouvertes pendant que l'on continue l'exploitation des premières, et l'Europe entière, ou du moins l'Europe méridionale ne cesse, avec l'Afrique, d'enfouir à Rome les marbres, les porphyres et les granits. Tous les monuments construits pendant cette époque sont, ou édifiés en entier avec ces richesmatériaux, ou tout au moins revêtus de parements marmoréens. Après les empereurs, lorsque les tyrans gouvernent l'empire romain, le marbre est toujours mis en œuvre; mais l'exploitation diminue peu à peu; les carrières se ferment et déjà l'on commence à détruire plusieurs édifices pour en construire d'autres avec leurs débris, puis enfin,

l'empire romain se divise, s'affaiblit et disparaît, oubliant l'art et les traditions passées. Les ruines succèdent aux monuments, et au milieu des dissensions intestines, des guerres ou des invasions, Rome, trop faible pour construire de toute pièce, abandonne ses anciens matériaux et se transforme en une vaste carrière où chacun vient puiser à son tour en offrant au Dieu des chrétiens les dépouilles du paganisme.

Au treizième siècle, Rome n'a plus le monopole du marbre. Le goût s'est déplacé, l'Italie, et l'Italie du nord surtout, adopte la décoration marmoréenne, tant à l'extérieur des édifices qu'à l'intérieur. Le Giotto, Jean de Pise, Brunelleschi et leurs rivaux élèvent des édifices chauds, colorés et resplendissants de marbres et de porphyres.

A Florence, Sainte-Marie des Fleurs, le campanille et le baptistère se couvrent de ces matériaux. A Pise, à Orvieto, à Sienne, le marbre fait partie intégrante des édifices ; Prato et Pistoia, Gênes et Vérone, Bergame et bien d'autres cités, rayent ou décorent leurs monuments par des assises ou des panneaux de marbre ; des carrières sont ouvertes en Toscane et dans la rivière du Levant, et la polychromie naturelle, de nouveau remise en vigueur, subsiste en Italie jusqu'à l'époque de la renaissance, époque à laquelle elle se transforme, mais ne s'affaiblit pas. Le marbre est presque délaissé alors pour les extérieurs ; mais, par contre, les parties intérieures des monuments en sont

couvertes : c'est alors que Saint-Pierre s'élève et entasse dans ses nefs ces prodigieux trésors que tous admirent. Les églises de Florence, de Gênes, de Venise, de Naples, de toute la Péninsule enfin suivent à l'envi cette impulsion qui rayonne au dehors et s'étend en Sicile et en Espagne. Les matières précieuses, les ors, les lapis, les malachites s'ajoutent aux granits et aux albâtres ; la merveilleuse chapelle des Médicis couvre ses parois de jaspes et d'agates, et se complète par ses magnifiques sarcophages en porphyre. Chaque église, chaque couvent, chaque cloître, et chaque palais s'enrichit et se décore, et les marbres dans ce troisième avatar sont encore aimés des artistes et acclamés par le peuple.

Puis enfin, au commencement du dix-septième siècle, l'architecture contournée, mais toujours puissante, emploie encore le marbre, souvent à profusion ; elle le découpe en ornements, en incrustations, en dentelle, et recherche plus la richesse que le bon goût. C'est alors que le marbre, ayant fait à peu près toutes ses évolutions en Italie, pénètre en France, où il avait déjà fait quelques légères apparitions.

Louis XIV, dans la construction du château de Versailles, le mit pour un instant en honneur ; il fit ouvrir des carrières et encouragea l'industrie marbrière, et il créa enfin, ou du moins il crut créer un nouvel avenir à l'emploi des marbres colorés. Mais son exemple fut timidement suivi. On imputait à

l'emploi des marbres les millions dépensés à Versailles ; les souverains hésitèrent : le peuple se déshabitua de cette splendeur, et lorsque le marbre apparaît maintenant dans nos monuments, il cause à la foule un certain effarement qui, je l'espère, aura peu de durée et fera place à ce sentiment de plaisir et de quiétude que tout esprit doit ressentir à la vue de cette merveilleuse matière.

J'ai cherché à indiquer sommairement l'historique de l'emploi du marbre dans les édifices depuis son origine jusqu'à nos jours. Peut-être dans l'avenir cette histoire du marbre pourra-t-elle comprendre une nouvelle renaissance dans laquelle la France aura sa part, et qui s'indiquerait déjà à notre époque. Si mes dées et mes convictions personnelles étaient celles du plus grand nombre, si le Gouvernement prêtait son appui à l'industrie marbrière, si la polychromie naturelle était adoptée par les gens spéciaux et défendue par ceux qui tiennent une plume, cette espérance deviendrait une certitude. Le Paris actuel montre déjà avec orgueil ses grandes voies et ses beaux monuments ; le Paris futur ajouterait à ces merveilles de la ligne la séduction et le charme de la couleur.

Mais rien n'est parfait en ce monde, pas même le marbre, et le marbre a ses défauts. Je ne veux pas les énumérer tous ; je veux seulement signaler les principaux, ceux avec lesquels il faut compter, et qui sont

au nombre de trois : les fils, les terrasses, et l'altération des surfaces polies : ce sont là trois inconvénients assez graves contre lesquels il faut se tenir en garde.

Tout le monde sait ce que c'est qu'un fil : c'est une solution de continuité dans la masse, solution plus ou moins grande, ou plus ou moins répétée, suivant les circonstances qui l'ont produite. Le plus souvent les fils proviennent des mouvements du sol accomplis après cristallisation de la matière ; le marbre n'étant pas flexible (du moins en grand bloc, car, débité en tranches, il n'est pas sans avoir une certaine élasticité, témoin ce jambage de porte qui, à l'Alhambra de Grenade, s'est courbé sous le poids des constructions), le marbre, dis-je, n'étant pas flexible, ne peut se prêter aux déformations générales du terrain ; il se rompt et se partage en fragments, les uns complétement détachés de la masse première, et formant dès lors des blocs distincts ; les autres seulement séparés entre eux par des fissures, souvent imperceptibles, mais non moins réelles, et qui constituent les fils naturels. Il en est d'autres qui ne surviennent que lors de l'exploitation, soit que celle-ci se fasse à la mine, soit qu'elle se fasse au coin. Il se produit souvent alors des ébranlements qui *étonnent* la matière, c'est-à-dire qui désunissent une partie des molécules organiques, et qui parfois donnent naissance à des gerçures.

Ce défaut n'a pas une grande importance lorsque le marbre est destiné à n'être employé qu'en revête-

ments ; les fils disparaissent à la vue, ou se confondent avec les veines, et, n'ayant rien à supporter, le marbre ne peut se briser. Mais quand il s'agit d'employer la matière en grands blocs, et quand ces blocs doivent avoir un effet utile en construction, il n'en est bien souvent pas de même; là le défaut peut devenir danger. Si les fils sont à peu près horizontaux, il n'y a pas encore grand dommage ; ils forment pour ainsi dire une assise naturelle ; mais si les fils se présentent verticalement et surtout obliquement, il y a péril. Le glissement peut s'effectuer et le support se dérober sous la charge. Lorsque les fissures ne sont pas trop étendues, lorsque leur direction paraît rassurante, on peut remédier au défaut à l'aide d'agrafes et de goujons, mais la plupart du temps on est obligé de refuser les blocs extraits, qui dès lors ne peuvent plus avoir la destination projetée. Ainsi sur les trente colonnes de marbre sarancolin qui forment la cage du grand escalier de l'Opéra, il y en a eu trois qui, malgré quelques petits fils, ont pu être acceptées; mais on a dû cependant en refuser *quatorze*, soit à Paris à l'arrivée des blocs, soit à la carrière pendant ou après l'extraction.

On voit combien ce défaut pourrait avoir de gravité dans les cas où le marbre est support, et combien il est de toute nécessité que celui qui l'emploie y porte toute son attention, surtout lorsque ce marbre est une brèche (ce qui arrive le plus fréquemment, les mar-

bres bréchés étant les plus décoratifs), car c'est dans cette nature de formation que les fils sont le plus nombreux. Or, malgré la constatation extérieure d'un bloc qui accuse dans toutes ses parties une adhérence complète, on peut quelquefois craindre encore quelques défauts à l'intérieur. Il est bon alors, en cas de doute, pour dégager sa responsabilité et pour éloigner toute crainte d'accident, d'éprouver et de charger ces supports en surveillant minutieusement toutes les petites gerçures qui pourraient se produire ou s'agrandir. Il a été fait ainsi pour les colonnes dont je viens de parler. Dix-huit d'entre elles, celles qui avaient le plus grand poids à supporter, ont été essayées à la presse hydraulique, contrôlée par l'écrasement de pierres de résistances connues; elles ont subi une pression verticale de près de *sept cent mille* kilogrammes, plus de quatre fois le poids qu'elles devaient porter, sans présenter aucun de ces petits phénomènes qui se remarquent bien longtemps avant l'écrasement. Puisque j'ai été amené à parler de cette expérience, je dois citer un fait curieux qui s'est produit dans le bloc de pierre d'Euville, qui devait être rompu avant le marbre : sous l'effort de la presse hydraulique, cette pierre d'Euville, qui gardait sans doute encore une partie de son eau de carrière, a laissé échapper latéralement quelques gouttes de cette eau, preuve irrécusable que les pierres, celles d'Euville du moins, sont pratiquement compressibles.

Les terrasses sont, ainsi que leur nom l'indique, de petits amas de matière d'une apparence terreuse, qui remplacent le ciment agglutinatif des fragments calcaires du marbre bréché, ou qui remplissent quelques fissures du marbre veiné. Ces parties terreuses ne font pas corps avec le reste de la matière; elles s'en détachent lorsque l'on travaille les blocs, et laissent à nu des cavités, qu'il faut alors remplir au moyen de gomme laque, de mastic ou de ciment; mais, quelque soin que l'on prenne pour reboucher à chaud ou à froid les trous ou les méandres des terrasses, on ne peut arriver qu'à faire un palliatif provisoire; mastics ou ciments ne gardent pas longtemps le même poli que le marbre; ils se rongent vite, se creusent à l'action du grand air, et perdent leur parité d'aspect.

Ce défaut existe fort rarement, sinon jamais, dans les marbres unicolores; il est plus fréquent dans les marbres veinés et plus fréquent encore dans les marbres bréchés. On peut considérer comme des espèces de terrasses toute la pâte de fond des marbres *mandolati*, comme le campan; chaque petit rognon en amande est séparé de l'amande voisine par un ciment moins dur que le reste, presque toujours fendillé, et qui, s'usant en certains cas bien plus promptement que les rognons amalgamés, détruit le poli général du marbre et lui donne un aspect rugueux.

Il faut se défier de ces sortes de marbres terrasseux ou mandolati, lorsqu'ils doivent être employés en dal-

lages, car, sous le frottement des pieds, la désagrégation ne se fait guère attendre, et les terrasses ne tardent pas à se montrer. On voit des exemples du mauvais effet produit par cette nature de marbre dans les dallages du château de Versailles, et dans le vestibule circulaire qui précède au Louvre la galerie d'Apollon ; ces exemples doivent suffire pour mettre en garde ceux qui seraient tentés d'employer à cet usage et le languedoc et le campan. Il faut également être réservé sur l'emploi de ces marbres à l'extérieur des édifices, sous peine de mécomptes, et garder surtout pour les décorations intérieures ces matières si riches et si décoratives, mais entachées de crevasses anticipées. Là alors, à l'abri de l'influence de l'air, n'ayant plus à craindre le frottement des chaussures, les marbres à amandes, les marbres terrasseux pourront se conserver intacts, car dans ce cas les mastics ou ciments de remplissage ont une durée presque égale à celle du marbre lui-même.

Le troisième défaut des marbres, le défaut capital peut-être, puisque tous en sont plus ou moins atteints, est l'altération du poli, et par suite l'affaiblissement des nuances : cette altération est plus forte et plus prompte dans les marbres tendres que dans les marbres durs ; les granits, les jaspes, les porphyres, en sont presque exempts.

Cependant ce n'est que dans certaines circonstances que l'altération se produit ; elle est à peu près nulle, lorsque les marbres sont placés dans les intérieurs

des constructions; la durée du poli est alors quasi-illimitée, et l'effet des nuances reste le même ; mais quand les marbres sont employés extérieurement, quand ils subissent l'influence atmosphérique, ils *passent* bientôt, ils changent d'aspect, ils perdent leurs surfaces luisantes, et *s'enterrent* plus ou moins profondément.

Cette différence de qualités entre les marbres du dedans et les marbres du dehors doit influer sur la manière de les employer, et exiger un certain soin et une certaine étude dans le choix des couleurs.

Lorsque les marbres se placent dans les intérieurs, la chose est facile ; on sait ce qu'on veut, on sait ce que l'on a ; l'assortiment des tons n'est plus qu'une affaire de goût ; mais il n'y a pas d'aléa, l'effet que l'on désire produire se manifeste tout de suite ; il durera autant que la décoration elle-même, avec ses mêmes nuances et avec ses mêmes valeurs.

Quand, au contraire, l'on veut mettre les marbres à l'extérieur, il faut dès le principe se rendre compte de l'effet qu'ils produisent non pas seulement lors de leur mise en place, mais encore et surtout lorsqu'ils auront subi l'influence de l'air, à moins qu'il ne soit possible de les raviver tous les ans, ou tous les deux ans, par de petits polis successifs. Mais cela peut causer quelques sujétions, et d'ailleurs ; s'il est bon d'entretenir cette riche matière pour qu'elle ne se détériore pas trop facilement, il serait le plus souvent mauvais

de lui rendre son éclat primitif, qui contrasterait désagréablement avec les parties environnantes, qui, construites avec d'autres matériaux, ne pourraient être rajeunies sans constituer un attentat à la raison, à l'art et à l'aspect de l'édifice. Ce n'est donc que dans des cas spéciaux que le marbre doit être entretenu fréquemment. Pour le plus grand nombre des mises en œuvre il faut le laisser perdre un peu ses couleurs primitives, et s'harmoniser sous l'action du temps.

Mais ne craignons pas trop cet effet d'adoucissement; si le marbre laisse un peu son éclat se voiler au grand air, il garde toujours un aspect particulier; les nuances se devinent, la contexture s'accuse, la fermeté de la matière se conserve; il n'est plus le marbre resplendissant et coloré, mais il est toujours le marbre, c'est-à-dire la finesse, l'élégance et l'harmonie; il montre encore son origine, et se distingue des autres matériaux, tout comme un lambeau de soie se distingue toujours d'un lambeau de toile; comme l'homme du monde, couvert même d'un habit rapé, se distingue du roturier en costume de gala.

Donc, que ce défaut ou plutôt cette particularité du marbre ne nous en fasse pas repousser l'emploi extérieur; sachons seulement en tenir compte et prévoir l'effet à venir en combinant l'effet du présent. Pour cela il ne faut pas se laisser séduire par les brillants échantillons; il faut au contraire se garder d'une ap-

parence trompeuse ; il faut examiner les nuances que l'on veut mettre en œuvre, en ayant grand soin de les apprécier avant qu'elles aient reçu le poli ; un simple sciage, tout au plus un adoucissement, vous avertira de la destinée future du marbre, et vous aidera à les employer logiquement. C'est alors que, certain de la valeur et de la qualité des tons, on pourra non-seulement braver l'influence du temps, mais encore considérer cette influence comme indispensable à l'aspect complet de la composition. Il se pourra parfois alors que l'aspect primitif ait quelques brutalités d'harmonie, et que le public soit enclin à les reprocher ; mais n'ayez nul souci de cette impression première. Peu de temps se sera écoulé, que les duretés se fondront et que les valeurs s'équilibreront ; c'est alors que les mécontents de la première heure arriveront sans secousses et quasi inconsciemment, à se réconcilier avec ce qui les choquait jadis. Ils avaient commencé par être peu satisfaits et surpris ; ils accusaient l'architecte de sacrifier aux faux dieux, et voilà que l'effet voulu par ce dernier se dessine, s'agrandit, et se marque peu à peu, opérant par-ci, par-là, quelques conversions, ramenant quelques incrédules, et finissant par se faire accepter.

Puis les artistes convaincus de la splendeur des marbes, amoureux de la couleur et désireux de ne pas délaisser un moyen décoratif puissant et rationnel, voudront à leur tour compléter les premiers essais ;

ils profiteront de ce qui leur semblera bien ; ils modifieront ce qui leur paraîtra mal ; peu à peu l'expérience viendra ; on sera fixé sur l'importance de l'altération des divers marbres ; on saura que telle nature résiste plus que telle autre, et, lorsque enfin l'architecte sera amené à édifier des façades marmoréennes, il sera certain du résultat, tandis que le public, s'habituant insensiblement à la décoration polychrôme, arrivera peut-être un jour à la réclamer pour tous ses monuments.

On connaît actuellement un nombre considérable de gisements marmoréens; plus de six cents espèces sont déjà cataloguées pour la France seulement, et on peut évaluer à au moins autant les espèces étrangères ; cette immense variété de marbres forme une palette d'une richesse incroyable. Si l'on pouvait employer tous les tons connus, on pourrait produire tous les effets d'harmonie et de couleur ; mais il n'en est pas tout à fait ainsi, car la plus grande partie des carrières de marbre ne sont pas exploitées, et ne produisent que des échantillons. La consommation limitée de la matière amène à la production limitée, et les gisements délaissés restent improductifs. Ainsi, en France, plus des trois quarts des carrières sont fermées et ne sont d'aucune utilité ; d'autres n'ont qu'un rendement bien inférieur au rendement normal, et tout cela paralyse une branche d'industrie importante.

Cet état de choses constitue un cercle vicieux : pour rendre plus prospère l'industrie marbrière, il faudrait que l'emploi des marbres fût plus fréquent ; pour que l'emploi des marbres fût plus fréquent, il faudrait que les prix de revient fussent abaissés ; pour que les prix fussent abaissés, il faudrait que l'industrie marbrière fût plus prospère. On ne peut sortir de là que si un grand coup est porté, que si la belle matière prend droit de cité. Pour cela il lui faut le secours de l'État, des architectes, des clients et du public. On ne peut guère compter sur ces quatre assistances ; cependant si une seule se met en avant, les autres suivront peut-être. Mais ce ne serait pas tout encore ; il faudrait modifier en partie les conditions des baux de location des carrières, qui, pour la plupart, appartiennent aux communes ; si les baux avaient une longue échéance, les locataires pourraient entreprendre dans leurs exploitations divers travaux dont les dépenses premières seraient couvertes par un long usage ; ils pratiqueraient des chemins, ils établiraient des scieries et des usines ; ils pourraient enfin lutter avec les propriétaires d'extractions particulières. Il serait aussi nécessaire qu'une plus grande latitude leur fût laissée par rapport à la quantité annuelle d'extraction, bien limitée aujourd'hui ; cette liberté de vente encouragerait la recherche de nouveaux gisements, et de nouveaux découverts produiraient de nouvelles richesses.

Puis, enfin, il faudrait arriver à l'abaissement des tarifs de transports qui sont encore aujourd'hui beaucoup trop élevés ; quand les blocs dépassent une certaine dimension, le tarif même des compagnies de chemins de fer est facultatif et les prix deviennent exorbitants. Au surplus, cette question de transports est une question actuelle, et l'on peut espérer qu'elle se résoudra bientôt en faveur des transactions commerciales.

Lorsqu'on sera arrivé à ce point désiré, il n'y aura plus de raisons valables à opposer à l'emploi du marbre ; car celui-ci sera vendu à Paris à un prix très-peu supérieur au prix des pierres de choix, et, lorsqu'il pourra être livré sur panneaux ou bien travaillé, les travaux, se faisant dès lors dans des usines voisines du lieu d'extraction, seront exécutés dans des conditions normales de bon marché. C'est du reste ce qui se rencontre déjà aujourd'hui lorsqu'on s'adresse directement aux exploitateurs étrangers : les marbres ou les pierres dures qui nous arrivent ouvrés de l'Écosse, de la Suède, de l'Italie ou de la Belgique, sont d'un prix bien inférieur à ceux qui sont travaillés en France. Ce bon marché relatif des marbres étrangers se présente même lorsque l'on emploie les blocs bruts, et que ceux-ci sont transportés par mer dans la plus grande partie du voyage ; en s'adressant directement aux propriétaires des carrières, on obtient sur la mercuria le descours français

un rabais de plus d'un tiers ; ainsi les blocs fleuris et la splendide brèche violette exploitée au Rondone, près Serravezza, sont par ce moyen livrés à des prix bien inférieurs à ceux des marbres des Pyrénées. Je sais bien que le propriétaire de ces carrières, monsieur Henraux, a tellement l'amour du marbre que, pour faire des prosélytes, il serait capable de le donner pour rien ; mais le rabais ne se produit pas seulement sur les marbres italiens, mais encore sur les beaux granits d'Aberdeen en Écosse, et surtout sur les magnifiques verts de Suède, exploités près de Norköping. Ainsi, pendant que le vert Maurin coûte environ 1200 francs le mètre cube, ce marbre de Suède rendu à la gare de Paris ne coûte que 400 francs.

Ce serait une question industrielle très-intéressante à traiter que celle des tarifs des marbres ; mais il faudrait pour cela s'occuper de tous les principaux centres de gisements, des prix de main-d'œuvre, des transports, des octrois et des redevances. Le travail serait trop aride pour prendre place dans ces causeries, et je ne puis que signaler les points de départ qui pourraient servir à une étude complète sur la position et l'avenir de l'industrie marbrière.

CHAPITRE XII

LES MOSAÏQUES

Chacun sait que la mosaïque est un assemblage de petits cubes de matière résistante, enchâssés dans un ciment, et juxtaposés de telle sorte qu'ils forment des dessins et produisent des oppositions de couleurs.

Ce système décoratif peut se diviser en deux catégories. La première comprend les mosaïques, exécutées avec des cubes de marbres, et n'est guère employée qu'au pavage, ou revêtement du sol; la seconde comprend les mosaïques exécutées avec des cubes en émaux, ou en verres colorés, et ne s'applique qu'aux revêtements des parties en élévation, murs, arcs, ou voûtes. Il y a bien encore une troisième division qui comprend des dessins faits par le moyen d'incrustations de pierres dures de choix : onyx, jaspes, agates, calcédoines, etc., telles sont les incrustations appelées mosaïques de Florence; mais, sauf les soubassements de la chapelle des Médicis, ce genre d'exécution étant surtout employé pour de menus objets de bijouterie ou tout au plus pour des revêtements de petite dimension, n'est pas à proprement parler du ressort

de l'architecture et peut être négligé dans cette courte étude.

Je conserve donc seulement les deux grandes divisions : mosaïques faites avec des matériaux naturels, et mosaïques faites avec des matériaux factices.

Les mosaïques exécutées avec des fragments de marbre paraissent remonter à une haute antiquité; mais néanmoins les premières dont l'histoire fasse mention ne sont pas antérieures de plus de trois siècles à la naissance de Jésus-Christ. Pline nous apprend qu'un certain Sosos de Pergame avait alors exécuté une mosaïque qui représentait sur le sol les divers débris d'un festin. Puis l'on sait aussi que le grand vaisseau construit par Hiéron avait dans quelques unes de ses pièces des dallages en mosaïque. A partir de ce moment, ce système décoratif fut plus ou moins employé, et il était en pleine évolution sous les premiers empereurs romains. La ville de Pompéï, ensevelie sous le règne de Titus, était presque entièrement décorée de mosaïques dont quelques-unes sont fort remarquables, telle par exemple celle que l'on a découverte dans la maison du Faune.

Cette décoration du sol subsista encore longtemps, et l'on retrouve des restes de mosaïques fort importantes exécutées sous Adrien, sous Caracalla, et sous Dioclétien, ainsi que divers fragments bien conservés, qui nous indiquent que l'emploi des mosaïques en marbre ou en cailloux colorés, se prolongea jusqu'au Bas-Empire.

A partir de cette époque, les mosaïques du sol, destinées jusqu'alors aux temples, aux théâtres ou aux maisons particulières, sont employées dans les basiliques chrétiennes, qui s'élevaient de toutes parts; mais elles se tranforment un peu, se combinent avec des plaques de pierres dures, s'incrustent dans les dallages du sol, et se composent de cubes ou de prismes triangulaires en granit, en porphyre ou en serpentin. Peu à peu l'on délaisse les premières traditions ; les sujets représentés sur le sol sont remplacés par de simples compartiments affectant des figures géométriques, et ces nouvelles combinaisons, plus simples parfois, mais non moins belles, sont presque partout mises en usage en Italie pendant le moyen âge.

Puis jusqu'aux siècles de la Renaissance, les constructions subissent un temps d'arrêt : les mosaïques nouvelles ne se font plus guère ; elles se remplacent progressivement par des carreaux, ou des majoliques, et finalement tombent en désuétude. Cependant dans quelques parties de l'Italie, et de l'Italie du nord surtout, le sol intérieur des salles reste encore souvent formé par des petits fragments de marbres noyés dans un enduit de ciment ; quelques bordures, quelques ornements, encadrent ou accompagnent le semis général et produisent ainsi une espèce de mosaïque. Ce système se poursuit jusqu'à nos jours; il est toujours en vigueur en Italie, et depuis une dizaine d'années il fait son apparition

en France, à Paris surtout ; mais les encadrements tendent à s'accuser, le semis tend à s'orner, et l'on peut prévoir que, bientôt peut-être, la mosaïque antique, la mosaïque formant des dessins ou des compartiments, va renaître et être de nouveau admise dans la décoration et le pavage de nos habitations.

Les mosaïques exécutées au moyen de pâtes vitrifiées avaient déjà été mises en usage un peu avant la fin de l'emploi général des mosaïques faites avec des cubes de pierre ou de marbre ; mais cependant ce n'est qu'au siècle de Constantin qu'elles paraissent franchement adoptées et qu'elles font partie intégrante de la décoration architecturale. Constantin fonde les basiliques ; ses successeurs l'imitent, et les symboles chrétiens viennent se traduire sur les murs et les voûtes des édifices, en faisant miroiter aux yeux des fidèles les ors et les couleurs. La mosaïque décorative, la mosaïque puissante et durable, s'impose à tous les yeux, rayonne de tous ses effets, et crée une peinture et nouvelle et magique : le baptistère de Constantin, la basilique de Saint-Paul, Saint-Laurent, Sainte-Agnès à Rome, Sainte-Sophie à Constantinople, Saint-Apollinaire et Saint-Vital à Ravenne, étincellent sous les feux dorés des mosaïques. D'autres édifices se construisent, appelant la même décoration : le baptistère de Florence, Sainte-Marie Majeure à Rome, l'église de Palerme et la cathédrale de Montréal. Que

sais-je enfin ? la foi enfante des merveilles ; les émaux brillent sur toutes les surfaces, pendant que Venise, élevant sa basilique de Saint-Marc, fait de ce monument l'écrin le plus féerique que l'on ait jamais rêvé, la manifestation la plus complète de la couleur, que l'on ait jamais vu se produire.

Puis la tradition se conserve encore quelques années : le XIIIe siècle déploie de tous côtés cette splendeur; le XIVe siècle suit encore la même voie; puis vient un arrêt, presque un oubli, et peu s'en fallait que le grand art de la mosaïque ne fût délaissé, quand arriva l'époque de la Renaissance. Alors là, un renouveau se marqua : les Papes se souvenant du passé, Saint-Pierre s'élève et couvre ses parois d'émaux et de couleurs, pendant que quelques grands seigneurs en ornent leurs palais ou leurs villas. Pourtant une certaine décadence vient se montrer; on semble oublier que la mosaïque est un art spécial; on veut déguiser sa rudesse et sa netteté et lui faire représenter trop fidèlement des objets traduits par la peinture; on émousse les oppositions, on taille et on façonne les petits cubes primitifs ; bref, on arrive à faire ressembler à quelques pas la mosaïque à la fresque ou à la peinture à l'huile. On obtient ainsi, il est vrai, des copies indestructibles d'œuvres de maître, mais on change le caractère primordial de la décoration; on trompe les yeux, mais on ne les émeut plus par cette espèce de

sauvagerie de procédé, qui était vrai, sincère, et plein de liberté d'exécution.

Cependant, et malgré la déviation provisoire du but de la mosaïque, l'Italie gardait encore l'amour et le respect de ce grand art. Il fallait restaurer les antiques parvis, il fallait une école pour faire ce travail. L'école fut fondée : des fabriques, des ateliers furent établis à Rome ou à Venise, et aujourd'hui l'Italie pourrait encore couvrir ses monuments de l'or et de la pourpre des mosaïques.

Pourtant, les voyageurs en Italie, artistes ou princes, furent frappés de l'éclat de la mosaïque. De retour en leur pays, ils gardèrent cette charmante impression et la firent partager à leurs concitoyens. Ils convainquirent peu à peu les esprits influents, et plusieurs grandes nations voulurent avoir chez elles ce qu'on admirait chez une autre. L'Allemagne et l'Angleterre encouragèrent l'introduction de ces mosaïques dans leurs États, elles commandèrent aux artistes italiens des panneaux décoratifs, tandis que la Russie, plus hardie encore, fondait chez elle un atelier de mosaïstes. Les Italiens y vinrent d'abord; puis ils furent secondés par ceux chez qui ils étaient installés; de sorte que la Russie possède maintenant une fabrique nationale qui répand la couleur au sein des monuments et qui honore le peuple qui l'a créée.

La France, hélas ! la France presque seule est restée en dehors de ce mouvement ! Ce n'est pourtant

pas les artistes qui lui auraient manqué ! mais c'était l'indifférence qui lui faisait dédaigner le grand moyen décoratif.

En vain quelques-uns élevaient-ils la voix ; ils parlaient dans le désert ; en vain la supériorité de la mosaïque était-elle acclamée par les esprits amoureux de la couleur ; une force d'inertie invincible, une routine désespérante, décourageaient tous les efforts.

La situation paraissait ne pas devoir changer quand arrivèrent à Paris quelques mosaïstes italiens, venus pour tenter la fortune. Les commencements furent rudes aux pauvres diables, et la besogne ne leur venait guère. Enfin, protégés par quelques architectes qui avaient gardé bon souvenir de leur art, ils purent faire quelques échantillons de pavage qui furent remarqués ; quelques travaux survinrent ; puis un jour je pus remplir la promesse que je leur avais faite à leur arrivée en France. Ils furent admis aux travaux du nouvel Opéra. La modicité de leurs prix, rendue plus modique encore par le désir que les nouveaux venus avaient de se faire connaître, permit de leur confier des ouvrages importants exécutés en émaux colorés, tout comme au temps des vieilles basiliques : la fabrique de Venise fut appelée à son tour ; il vint des offres de Rome et de Milan, et le plafond de la loggia du nouveau théâtre put alors avoir ses panneaux et ses frises de mosaïques à fond d'or. Ce premier essai réussit complétement, et il va se

compléter par la décoration d'une galerie tout entière qui sera revêtue de mosaïques vénitiennes. L'introduction à Paris de cet art décoratif sera dès lors un fait accompli.

Si j'en crois les symptômes qui se montrent autour de moi, j'ai bonne espérance que ma tentative ne sera pas isolée : j'en aurais certitude complète s'il s'établissait en France un atelier spécial pour la fabrication des mosaïques ; car par ce moyen les prix de vente diminueraient peut-être encore de moitié et ne dépasseraient certainement pas cent francs le mètre superficiel. Cet atelier serait très-facile à installer ; la manufacture de Sèvres a tout le matériel nécessaire pour un tel agencement, et les frais de première installation seraient presque nuls. Je ne puis avoir la prétention que ma conviction isolée porte assez haut et assez loin pour influer sur une grande décision ; mais si d'autres artistes élevaient la voix, si ceux à qui incombe le devoir de protéger l'art en France étaient disposés à soutenir le désir que j'exprime, sans nul doute alors un grand établissement prendrait place ici, et honorerait celui qui le formerait, tout autant que les Gobelins ont honoré le souverain qui les a fondés.

Enfin je confie mon idée à la fortune... Puisse-t-elle devenir féconde ! si elle échoue aujourd'hui, peut-être se relèvera-t-elle plus tard, consacrée qu'elle est par vingt siècles d'expérience. Mais, quelle qu'en soit

la destinée future, j'aime dès à présent à supposer qu'elle est accueillie : je m'imagine le jour où les tons fauves de l'or viendront piqueter les monuments et les constructions de notre Paris; je m'imagine les tons chauds et harmonieux qui frémiront sous le regard charmé. On aura renoncé alors à ces grandes voies rectilignes, belles sans doute, mais froides et guindées comme l'étiquette d'une noble douairière. L'inflexible voirie aura sa période de réaction, et, sans nuire à personne, le voisin pourra construire sa maison sans se raccorder avec celle du voisin ; les fonds des corniches reluiront de couleurs éternelles, les trumeaux seront enrichis de panneaux scintillants, et les frises dorées courront le long des édifices; les monuments seront revêtus de marbre et d'émaux, et les mosaïques feront aimer à tous et le mouvement et la couleur. Ce ne sera plus le luxe faux et mesquin; ce sera l'opulence, ce sera la sincérité. Les yeux, familiarisés avec toutes ces merveilles de nuances et d'éclat, auront exigé que nos costumes se modifient et se colorent à leur tour, et la ville entière aura comme un reflet harmonieux de soie et d'or... Mais, hélas! je jette les regards autour de moi : je vois le ciel gris et sombre, je vois des maisons remises à neuf, je vois des ombres toutes noires qui s'agitent dans les boulevards interminables. Je vois enfin Paris tel qu'il est! et de mon rêve d'artiste je retombe dans la réalité bourgeoise.

CHAPITRE XIII

LA DÉCORATION ARTISTIQUE

Je désigne sous ce nom la peinture et la sculpture appliquées aux monuments, et, ces deux arts ainsi désignés, je voudrais indiquer les quelques règles qui me paraissent en régir l'emploi ; mais je voudrais aussi, avant de traiter cette question, examiner brièvement les productions artistiques telles qu'elles dérivent de la manière d'être des artistes à des époques différentes. Cette entrée en matière me semble indispensable parce qu'elle fournira une base à la discussion et dégagera déjà un principe important.

Jadis il n'était pas rare que les artistes pratiquassent les trois grands arts réunis, soit qu'ils fussent architectes un jour et peintres ou sculpteurs le lendemain, soit que dans la même œuvre ils fissent preuve de leurs diverses aptitudes. Au moyen âge ce système était déjà adopté ; mais il eut surtout toute sa vigueur au temps de la Renaissance, principalement au temps de la Renaissance italienne. Aujourd'hui au contraire, pour le plus grand nombre des artistes, les spécialités sont distinctes : on est peintre, sculpteur ou architecte, et l'on trouve que l'on a déjà bien assez

à faire de pratiquer un seul art. Autrefois le peintre décorait architecturalement la salle qu'il devait peindre, l'architecte exécutait tout ou partie de la peinture ou de la scupture de ses monuments, et le sculpteur composait l'édifice qui devait recevoir ses œuvres statuaires. Maintenant le peintre se borne à faire son tableau, le sculpteur sa statue ou son groupe, et l'architecte, lorsqu'il veut compléter la décoration de son monument, s'adresse à des artistes spéciaux qui viennent lui donner le concours de leur talent spécial.

Certes il faut regretter en partie que la tradition passée se soit effacée ; car sans nul doute les monuments d'alors, quels qu'ils soient, ont une plus grande harmonie ; on y sent partout la même main, le même esprit et la même volonté, et les incohérences de style, les indécisions de caractère ne s'y montrent que fort rarement. Cependant il faut bien reconnaître que ces artistes multiples, s'ils étaient presque parfaits en peinture ou en sculpture, arts qui dérivent de la même source, étaient le plus souvent inférieurs à eux-mêmes en certains points, lorsqu'ils devenaient architectes. Il en était de même pour les architectes qui triomphaient dans leur art, mais qui n'avaient plus qu'une valeur souvent secondaire lorsqu'ils devenaient peintres ou sculpteurs. Aussi, pour ne parler que des édifices de ce temps passé, tous ceux qui ont été élevés par des artistes qui n'étaient pas spéciale-

ment architectes, accusent toujours un côté faible. Les compositions d'ensemble sont grandes, nobles et simples; mais on peut néanmoins y trouver bien des défauts, résultant soit d'une certaine insuffisance d'étude, soit d'un laisser aller par trop exagéré, soit d'un oubli complet de la finesse et de la distinction. Le monument construit par une seule main, ou conçu par un seul esprit, vous donne une impression calme et forte qui vous saisit dès l'abord ; mais l'analyse vous conduit bien souvent à y reconnaître de nombreuses imperfections.

Lorsqu'au contraire, un artiste spécial (je parle bien entendu des artistes de valeur) exécute une œuvre spéciale, il peut arriver que l'ensemble, tout en vous satisfaisant, vous cause un certain sentiment de trouble et de malaise, produit par quelques disproportions entre la décoration artistique et la composition architecturale. Mais cependant, en étudiant l'œuvre de plus près, en faisant abstraction de la composition ou de l'exécution de cette décoration artistique, on reconnaît dans le monument en lui-même un goût souvent parfait, une conscience toujours présente, et un talent qui inspire sinon l'admiration, au moins le respect de l'œuvre et de l'artiste.

Dans ces deux cas il faut bien néanmoins reconnaîtreque la perfection n'est pas complète; qu'un côté domine l'autre, et que la décoration artistique ou la conception architecturale se manifestent inégale

ment. C'est alors que le doute peut vous saisir et que l'on peut se demander, si, comme aux flots du rivage, Dieu n'a pas dit à l'artiste : Tu n'iras pas plus loin. Mais il faut bien vite repousser cette idée qui amènerait au découragement. La sentence peut être révoquée, et il est permis de chercher à s'en affranchir. En attendant que ce moment vienne, en attendant l'instant où tous les arts se manifesteront avec toute leur supériorité dans une œuvre complexe, il faut bien se résoudre à comparer ce qui a été fait, à chercher ce qui doit se faire, et à espérer que le problème sera résolu un jour.

Or, comme des deux côtés il y a des inconvénients, que chaque principe de création peut se discuter avec des raisons bonnes de part et d'autre, ce n'est guère en résumé que le sentiment qui peut vous amener à avoir une impression personnelle et définie et vous faire incliner soit à droite soit à gauche. Quant à moi, lorsque je vois les monuments italiens du moyen âge et de la renaissance, si grands, si beaux, si importants et si vivaces malgré leurs défauts ; puis, quand je vois les édifices modernes un peu froids, mornes et gauches, malgré toutes leurs qualités, je me demande si des deux maux il fallait choisir, s'il fallait opter pour l'impression première ou pour l'impression réfléchie, quelle serait mon opinion et je résume ainsi ma pensée : pour les artistes *seuls*, pour ceux qui peuvent analyser l'œuvre entière, qui peuvent ou veulent étudier l'édifice dans

toutes ses parties, il y a peut-être plus de jouissance à contempler la production spéciale d'un artiste spécial, quelque imparfaite qu'elle soit; mais pour le peuple entier, pour les artistes en masse, pour les impressions collectives il vaut bien mieux des œuvres conçues par des artistes aux facultés multiples.

Cette pensée que je formule ne peut être une théorie : c'est, comme je viens de le dire, l'expression d'un sentiment, et je n'oserais poser en doctrine une question si délicate ; je complète seulement ce sentiment en disant que l'architecture des peintres et des sculpteurs a souvent de la vie et de l'entrain, mais qu'elle n'est pas *respectueuse*, et que les arts, quels qu'ils soient, ne peuvent avoir une évolution complète que s'ils sont profondément respectés par ceux qui les exercent.

Il ne faudrait pas croire, au surplus, qu'au temps de la renaissance, tous les artistes exerçassent pratiquement les trois arts. Tous avaient plus ou moins des notions étendues sur chacun d'eux, tous étaient plus ou moins aptes à peindre, à sculpter et à construire; mais un petit nombre en somme produisait également dans les trois spécialités. Michel-Ange, Raphaël, le Giotto, Scamozzi, Sanzovino, et quelques autres encore, ont bien tour à tour saisi le compas, le pinceau, et l'ébauchoir; mais combien de grands artistes de la même époque se sont-ils bornés à exercer supérieurement un seul art, tout en sachant les comprendre tous ! les talents alors concouraient au même but: la perfection

de l'œuvre; et l'œuvre fut immense, créée par une trinité de savoir et de génie.

C'est là un grand exemple ; c'est là qu'il faut arriver, ou plutôt qu'il faut revenir; c'est la grande voie, la grande formule du succès. Il faut que tous les artistes soient spéciaux dans leur art ; mais il est indispensable qu'ils aient toutes les connaissances nécessaires pour être au besoin spéciaux dans les autres. L'architecte doit savoir peindre et sculpter, non pas pour se dire maître en ces deux parties; mais assez pour pouvoir juger sainement de la peinture et de la sculpture, et pour pouvoir les employer avec autorité. Le sculpteur et le peintre doivent savoir assez d'architecture, non pas pour élever un édifice, mais bien pour pouvoir l'apprécier et l'analyser, pour pouvoir en comprendre tous les moyens, en juger tous les effets, et les discuter sincèrement avec l'architecte, qui les appellera à parfaire son œuvre. C'est alors que les artistes seront maîtres de leurs compositions; puis, au lieu des rivalités qui existent souvent entre ceux qui doivent collaborer à la même œuvre, mais qui n'existent que par ce que chacun parle une langue étrangère à l'autre, une communauté d'idées résultant d'une communauté d'études aplanira le chemin, écartera les difficultés et amènera la concorde et l'harmonie où il n'y avait que la discussion et les incohérences.

Des faits et des idées que je viens d'exposer, on peut déjà tirer cette conséquence, que l'étude simultanée

des branches diverses de l'art est indispensable à la parfaite union de la décoration artistique et de l'architecture, et qu'on doit regarder cette étude comme la base certaine du succès.

Mais indépendamment de cette règle que je considère comme fondamentale, il en est d'autres moins importantes sans doute et plus spéciales qui ne doivent cependant pas être négligées. Il n'est pas sans intérêt de les rechercher et de les formuler ; elles pourront aider en certains points à la solution de la question difficile que j'ai cherché à dégager des obscurités qui l'entourent, je crois, encore.

Cependant si j'affirme quelquefois mes convictions architecturales avec une certaine volonté et une certaine insistance, c'est que ces convictions sont déjà faites depuis longtemps et que je n'ai pas à craindre pour l'avenir de mécomptes ni de revirements ; mais il n'en est pas tout à fait de même quand je parle d'arts que j'ai moins pratiqués, et que d'autres plus autorisés que moi pourraient seuls traiter sans hésitations. Aussi, tout en gardant intactes mes idées personnelles sur les effets, les moyens, le but et les devoirs de la peinture et de la sculpture, je veux les restreindre, pour l'instant du moins, à ce qui se rattache à l'architecture. C'est au point de vue décoratif seulement que je veux les émettre, et non au point de vue esthétique. De cette façon je ne touche pas aux grandes discussions théoriques, je ne préjuge pas la priorité des

classiques sur les naturalistes, et je me borne à la question d'effets produits dans les édifices par les œuvres de peinture et de sculpture. Au moins pourrai-je ainsi appuyer plus fortement sur une des manifestations de ces deux arts sans trop craindre de me perdre en chemin.

Voyons donc quelles sont les règles de la décoration artistique.

Il faut que les peintres et les sculpteurs se résolvent tout d'abord à faire un sacrifice ; mais, je me hâte de le dire, ce sacrifice n'est qu'apparent et ne nuira en rien à la liberté de leur talent : il faut qu'ils composent et qu'ils exécutent leurs œuvres pour la place qui leur est assignée ; je ne veux pas dire par là qu'ils doivent se renfermer dans un cadre imposé, ou donner à leurs statues les dimensions déterminées, cela va de soi, et nul ne peut songer à s'en affranchir; je veux dire qu'il faut que les artistes se pénètrent bien de l'effet que leur œuvre doit produire, de la mission qui leur est échue et de l'harmonie générale du monument qu'ils ont à décorer.

Cela paraît bien simple, et pourtant combien dédaignent ou ignorent cette règle première et nécessaire ! combien font des tableaux ou des statues d'atelier qui, quel qu'en soit le mérite, contrastent avec les entourages, rompent les lignes ou les tons d'ensemble, et nuisent non-seulement à l'édifice, mais encore se nuisent à eux-mêmes ! que les peintres, que les sculpteurs,

soient bien convaincus que toutes les places sont bonnes, et qu'il ne sagit que de s'y adapter ; que toutes les décorations architecturales peuvent faire valoir leurs œuvres, et qu'il ne s'agit que de combiner les unes avec les autres. Les exemples ne manquent pas à l'appui de cet axiome. Les styles et les valeurs des encadrements et des fonds ont bien varié depuis que l'art existe ; l'architecture des édifices s'est bien modifiée depuis que l'architecture a commencé son apparition ; et, cependant, on a trouvé de tout temps des artistes peintres ou sculpteurs qui ont harmonisé leurs compositions avec la composition initiale du monument. C'est que l'harmonie est indépendante de la donnée générale et du style choisi ; c'est qu'elle est indépendante de la richesse ou de la pauvreté de l'œuvre ; je dirai même qu'elle est indépendante de la beauté : cela se constate chaque jour sur la figure de gens qui, bien que fort laids, ont néanmoins dans l'ensemble de leurs traits une simplicité, une proportion relative qui n'est autre que l'harmonie. Les yeux à la chinoise peuvent s'harmoniser avec un nez retroussé, bien que ni l'un ni l'autre ne soit le type réel de la beauté. La beauté n'existe pas sans l'harmonie, mais l'harmonie peut exister sans la beauté. Il est donc dès lors toujours très-possible à un peintre, ou à un sculpteur, de remplir cette première condition. Cela fait, il mettra dans l'exécution de son programme tout le talent qu'il possède, et ce talent ne sera nullement entravé ; mais au

contraire il sera guidé vers un point, il suivra une route plus facile et plus certaine.

Pour que les artistes puissent chercher l'harmonie désirée, il faut nécessairement qu'ils étudient consciencieusement et avec volonté l'emplacement que leurs œuvres doivent occuper; il faut qu'ils fassent pénétrer dans leurs yeux et dans leur esprit la couleur, la forme et la disposition générale des entourages ; il faut, en un mot, qu'ils s'identifient avec l'architecture dont ils feront partie, car leur œuvre, pour être parfaitement décorative, doit avoir des vertus collectives. Cela leur sera bien facile si, comme je l'ai dit ci-dessus, les artistes ont fait assez d'études pour aimer et comprendre l'architecture, s'ils peuvent en apprécier les beautés et en reconnaître les défauts. Ils deviendront alors dans ce cas quasi architectes eux-mêmes, et ils marcheront sans incertitude. Quelques artistes cependant, sans avoir fait ces études préliminaires, pourront encore prétendre à un bon résultat; ce seront ceux que leur nature privilégiée amène par intuition à un jugement sain et à un sentiment instinctif du beau : ceux-là iront parfois droit au but d'une manière inconsciente. Quant à ceux qui peuvent hésiter, qui se sentent indécis sur le caractère général de l'œuvre à parfaire, sur les exigences de la décoration d'ensemble, il faut bien qu'ils se résolvent à se laisser en partie conduire par l'architecte, en supposant toutefois que celui-ci ne soit pas trop ignorant des arts qu'il doit diriger. Cette con-

duite, cette indication de l'architecte n'est pas au surplus bien pénible, ni bien despotique; il ne s'agit que de s'entendre à deux, que de discuter amicalement le bien et le mal, et de réunir comme dans une même pensée les deux arts qui tendaient à se produire individuellement.

Arrivé à ce point de mon étude, je dois séparer l'une de l'autre la peinture et la sculpture que j'avais jusqu'alors réunies, soumises, qu'elles étaient toutes deux, aux mêmes lois générales; elles doivent maintenant s'isoler, car les effets qu'elles doivent produire étant différents, les moyens d'arriver à ces effets doivent aussi différer.

Le but principal, le seul but même, dirais-je, de la peinture artistique appliquée à la décoration des édifices, est d'arrêter les regards sur des parties plus colorées que le reste des salles, ou tout au moins colorées diversement : ce sont des points particuliers qui tantôt accompagnent discrètement l'architecture, et tantôt au contraire paraissent accompagnés par elle. Or, il est évident que, quels qu'ils soient, ces points, ces espaces particuliers frappent d'abord les yeux par la qualité de leur coloration, avant de provoquer un examen approfondi. Les panneaux, les voûtes, la décoration artistique, en un mot, n'agit que par les oppositions de ses tons avec les surfaces environnantes. Le plus souvent, il faut bien le reconnaître, à moins que les toiles n'aient une valeur remarquable déjà signa-

lée, la foule s'inquiète assez peu de ces peintures, et n'est influencée que par la tonalité générale, et encore cette influence ne se manifeste le plus souvent que lorsqu'elle est désagréable, lorsque les colorations sont en désaccord avec la coloration d'ensemble, lorsque, par exemple, la peinture fait *trou* ou fait *saillie*.

Il est bien évident que ce n'est pas seulement pour cette foule distraite et indifférente que les décorations sont faites, mais bien pour un petit nombre de délicats et d'artistes ; mais cependant il y a déjà dans ce fait de l'indifférence de la foule, lorsque l'harmonie est heureuse, un symptôme qu'il ne faut pas négliger ; l'indifférence n'est en somme qu'une manifestation spéciale de la quiétude, et la quiétude produite par les arts ne se rencontre guère que lorsque le beau et le bien y vont de compagnie.

Ainsi donc la tonalité générale doit préoccuper vivement le peintre qui décore un édifice ; ce n'est, il est vrai, qu'une partie de l'art, mais elle ne nuit pas aux autres. La composition, le dessin, la forme complètent l'œuvre et retiennent alors qui sait admirer ; mais tout cela attire sans fracas, sans secousse, avec calme, mais aussi avec certitude ; et, lorsque les yeux viennent à s'y reposer, ils le font avec d'autant plus de charme, que ce n'est pas une surprise passagère qui a provoqué le regard, mais bien une impression causée par une œuvre forte et harmonieuse qui, ne cherchant pas

à s'imposer bruyamment, finit par s'imposer longtemps et sûrement.

Puisque je me suis interdit de toucher à la composition et au dessin des œuvres peintes, je ne veux signaler seulement que ce point ; c'est que la composition influe forcément et d'une façon énergique sur la couleur de l'ensemble. Selon que les nus ou les draperies dominent, selon que les figures sont plus ou moins pressées, que les fonds sont plus ou moins importants, la coloration change d'aspect, et la tonalité de la toile se modifie. La composition devient dès lors un des éléments nécessaires de la décoration artistique; je n'ai pas à en indiquer les principes, mais je veux en constater l'influence.

En résumé, on voit par ce que je viens de dire, que, laissant de côté toute préoccupation de talent ou de génie et ne considérant la peinture que comme un des moyens de décorer un édifice, ce qui domine dans le résultat, c'est la couleur, c'est la *tache*. C'est la *tache* qui doit avant tout être harmonieuse et décorative ; c'est la tache qui dit dès l'abord si le peintre a été digne de sa mission.

Dans la peinture décorative, hors la tache pas de salut. Il ne faudrait pas supposer que je n'estime, tout en disant cela, que cette tache sur laquelle je viens tant d'insister. Cela est bien loin de ma pensée ; mais je le répète encore, je laisse à part l'art de la peinture en lui-même et ne le prends que d'un seul côté. J'apprécie

les Stances du Vatican : je dis à qui veut l'entendre mon immense admiration pour la chapelle Sixtine ; je suis émerveillé par les plafonds de Véronèse, et pourtant je ne veux rien dire sur ces pages splendides, sur ces œuvres de demi-dieux, et je me résous à prendre la question artistique presque terre à terre ; je me résous à l'analyser et à choisir parmi les rameaux vivaces, qui fleurissent dans l'art, une branche un peu aride et délaissée, mais qui ne peut cependant être détachée de la souche sans que celle-ci ne s'étiole et périsse.

Si c'est l'entente de la couleur qui doit présider à la décoration picturale, c'est au contraire la forme qui doit dominer dans la décoration sculpturale, même quand celle-ci a des allures polychrômes ; non pas la forme particulière de chaque muscle, ou de chaque morceau, mais bien la forme générale, la *silhouette*. C'est cette silhouette qu'il faut chercher tout d'abord et qui doit primer toute autre préoccupation de l'artiste. Cependant cette qualité a plus ou moins d'importance selon la place que la sculpture doit occuper.

Lorsque la composition est enserrée dans un encadrement bien défini, comme cela se rencontre dans les tympans, dans les panneaux ou dans les frises, ce qui frappe au premier aspect, c'est le contour, la limite de ces tympans, de ces panneaux ou de ces frises, et la sculpture n'apparaît là que comme un remplissage, tout comme le feraient des enroulements et des rinceaux. Ce n'est qu'après cette première impression

que l'examen de l'œuvre commence et que son mérite se peut analyser ; certes, la composition du sujet, l'entente des divers plans, l'exécution des figures ne sont pas sans avoir une certaine influence sur l'aspect général de la décoration ; mais tout cela agit de la même manière que le dessin et la composition d'une peinture agissent sur la tonalité d'ensemble ; ce sont des éléments utiles de la décoration, ce ne sont pas des éléments indispensables. La grande frise de l'Arc de triomphe de l'Étoile enrichit et décore cette partie du monument, mais l'effet est à peu près indépendant du sujet et du mérite de l'œuvre ; les ombres et les lumières, les saillies et les creux mouvementent cette frise ; mais l'effet d'ensemble du monument ne se modifierait guère, si des ornements de même valeur remplaçaient les figures. Les frontons de la Madeleine, du Panthéon et de la Chambre des Députés, tout mérite artistique et tout sujet mis à part, pourraient fort bien se substituer les uns aux autres, sans changer l'aspect principal des portiques qu'ils accompagnent ; car ils remplissent encore dans ce cas l'office d'ornements circonscrits nettement par un entourage. Mais il est à peine besoin de dire que, comme les ornements eux-mêmes, ces sculptures décoratives doivent avoir un caractère particulier qui concorde avec le caractère général de l'édifice ; c'est ce qui dérive de la règle fondamentale d'harmonie, qui prime toutes les autres, et que j'ai indiquée en commençant.

Lorsque les sculptures, au lieu d'être circonscrites par un entourage ferme, rigide et marqué, sont composées de telle sorte qu'elles laissent un espace très-appréciable entre elles et l'entourage, comme cela se rencontre par exemple dans le fronton du Palais-Royal et dans ceux du Garde-meubles, alors elles retombent dans la deuxième catégorie, dans la catégorie des œuvres qui se profilent sur un fond, sur un vide, ou sur le ciel. Elles doivent donc, suivant les cas, participer de cette dernière et prendre la *silhouette*, comme règle fondamentale.

C'est qu'en effet cette silhouette, ce contour extérieur doit être étudié avec le plus grand soin; c'est le contour qui frappe la vue, qui réagit sur l'esprit, qui s'impose, en un mot, c'est le contour qui décore. Que l'œuvre soit un haut relief, une statue ou un groupe, elle doit avant toute chose être considérée comme une partie architecturale du monument, et, dès lors, comme toute partie architecturale, elle doit avoir ses lois d'opposition, de fermeté, de vérité et de silhouette. Il faut que les contours indécis soient évités, que les lignes molles soient réformées, et que les *crans*, les arrêts, les partis francs et décidés soient au contraire mis en évidence et largement présentés par l'artiste.

Cette condition remplie, il pourra alors chercher dans la masse générale les détails et les finesses; il pourra compléter son œuvre sculpturale, certain qu'il

sera que l'esprit, saisi par le caractère accusé de l'ensemble, viendra de lui-même admirer les parties plus intimes de la composition.

Et si maintenant je cherche à résumer les diverses idées que j'ai émises dans ce chapitre, je pourrai formuler en axiomes les principes qui me paraissent devoir régir la décoration artistique ; ce seront ceux-ci :

1° Il est indispensable qu'un artiste, quel qu'il soit, ait, en dehors des connaissances nécessaires à l'art qu'il pratique, des connaissances étendues sur les arts qu'il ne pratique pas.

2° Il est indispensable que le peintre et le sculpteur étudient soigneusement les emplacements qu'ils ont à décorer, et qu'avant toute chose, ils cherchent à harmoniser leur œuvre avec l'édifice qu'ils sont appelés à compléter.

3° La coloration, la tonalité, la tache doit primer les autres qualités du peintre dans la décoration picturale.

4° La silhouette, le contour doit primer les autres qualités du sculpteur dans la décoration sculpturale.

CHAPITRE XIV

L'ENSEIGNEMENT ARTISTIQUE.

Il ne faut pas se dissimuler que nous traversons un moment de crise artistique, non pas que les talents décroissent, tant s'en faut ; mais ils se transforment et s'en vont quelque peu à l'aventure. Cet état de choses, cette oscillation passagère est une des conditions des arts, qui ne peuvent guère rester longtemps stationnaires ; ils grandissent, se modifient, ou décroissent ; c'est la loi inévitable de tout ce qui touche à l'humanité. La période stationnaire est plus ou moins longue, selon que la période d'accroissement est plus ou moins forte et brillante ; la période de déclin arrive plus ou moins vite, selon que la période de station s'est appuyée sur des doctrines et des principes plus ou moins puissants ou plus ou moins consacrés par l'expérience. Quand le chemin est bien tracé, on parcourt la voie avec certitude ; quand la route se détruit ou se bifurque, on hésite, et chacun cherche à trouver un sentier qui le conduise au but.

Or, depuis quelques années, le grand chemin artistique s'ouvrait assez largement, et, en architecture surtout, quelles que fussent les ramifications qui ser-

pentassent à droite ou à gauche de l'artère centrale, la circulation était normale ; on se dirigeait sans trop d'encombre, et le voyage se faisait en bonne compagnie. Mais, si les anciens pèlerins artistiques marchent encore dans la grande route avec confiance et sécurité, il est à craindre qu'ils ne soient pas suivis par une partie des novices, qui paraissent bien disposés à faire l'école buissonnière, sans se soucier si les fleurs qu'ils rencontrent au début du sentier pittoresque ne se changeront pas bientôt en ronces, qui les feront, ou bien retourner sur leurs pas, ou bien se perdre dans des taillis inextricables.

Certes, on ne peut espérer que les arts exécutent leurs évolutions avec une parfaite régularité, et il est impossible que leur existence ne soit pas soumise à de petites commotions, tout comme la vie de l'homme est soumise à de petites indispositions ; mais une indisposition peut parfois dégénérer en maladie, un peu de faiblesse artistique peut amener à l'anémie, et il est bon au début de surveiller chaque symptôme. Or ce sont ces légers symptômes d'affaiblissement qui m'apparaissent, non pas encore inquiétants pour le présent, mais déjà peut-être un peu menaçants pour l'avenir. La génération actuelle est déjà formée, ses principes sont connus ; ses œuvres se produisent, et, quelle que soit leur valeur, on peut les juger avec sincérité. Si les hommes qui militent aujourd'hui ne peuvent plus guère espérer voir accroître

leur talent, au moins ont-ils encore devant eux quelques années où ils peuvent espérer ne pas le voir décroître ; il n'y a donc pas de changements probables tant que les artistes actuels formeront la majorité. Mais dans les arts, comme dans la politique, les majorités se déplacent, la mort enlève les uns, la fatigue ou la maladie décime les autres, et des recrues nouvelles viennent incessamment remplir les vides faits par leurs aînés. Eh bien ! ce sont ces nouvelles recrues qui, parfois, m'inspirent un peu de crainte, non parce que je doute de leur intelligence, et que je pense que les hommes qui vont surgir vaudront moins que leurs devanciers ; mais parce qu'ils vaudront peut-être autrement ; ils paraissent devoir être plus personnels, plus impatients à produire et plus prompts à se libérer des études premières. De nos jours on va vite ; on est ardent à prendre sa place au festin, quitte à être mal servi, et l'on recherche moins la gloire difficile, mais au moins noble et grande de la postérité, que le petit amour-propre banal et séduisant de la popularité. Les études deviennent plus restreintes, ou du moins sont plus vite abandonnées, et à l'heure où beaucoup devraient encore mûrir leur talent, ils sont avides au contraire de se présenter au public, de lui soumettre des œuvres, hélas ! bien incomplètes, et de prendre avant l'instant marqué le titre de maître : quelques-uns atteignent le but qu'ils désirent, mais la précocité du

succès n'implique pas sa durée, et les chutes sont fréquentes.

Il n'y aurait au surplus pas grand inconvénient à cette précocité générale, si elle ne nuisait en somme aux artistes eux-mêmes. Les louanges anticipées, que leur adressent leurs amis ou leurs complaisants, jettent le trouble dans leur esprit et surexcitent leur vanité, de sorte, qu'au lieu de chercher à progresser, au lieu de poursuivre ardemment leur carrière, plus d'un se trouvent satisfaits de leurs œuvres premières, croyant un peu trop tôt qu'ils n'ont plus rien à apprendre, et se lancent dans la mêlée sans être armés de toute pièce.

La fièvre de production, qui est une des particularités de notre époque, le besoin d'argent qui se fait vivement sentir, l'encombrement insolite qui se produit dans la carrière des arts, ne sont sans doute pas indifférents à ce résultat. Mais peut-être aussi peut-on faire remonter jusqu'à l'enseignement, qui subit également une crise marquée, les causes principales de l'impatience artistique, et de l'abandon prématuré des études indispensables. C'est là une question dont la complexité ne permet pas, je crois, une élucidation parfaite, mais cependant quelques indications se font jour, quelques faits se révèlent, et peut-être ne serait-il pas sans intérêt d'essayer de les constater et d'indiquer quelques théories sur ce point délicat.

L'enseignement ne peut exister logiquement que de

deux façons s'il veut avoir chance de durée et ambition d'être puissant : ou bien il doit avoir une liberté entière, complète, permettant même la licence et les excès (excès et licence qui du reste doivent alors disparaître par la force des choses) ; ou bien il doit avoir une direction initiale et despotique basée sur des principes inflexibles et accusant nettement ses lois et sa volonté.

Dans le premier cas, dans celui de la liberté absolue, il va de soi que toute doctrine officielle est écartée, que chacun choisit ses maîtres, se dirige à sa fantaisie, recherche ce qui lui plaît et que, dès lors, l'État n'a rien à voir dans les manifestations artistiques. Il ne doit pas protéger tel mode plutôt que tel autre, et il agit simplement comme un particulier qui se fournit où bon lui semble sans s'occuper des querelles de métier de ses fournisseurs.

C'est là certainement, au moins en stricte théorie, un système qui n'est pas sans dignité : chacun ne prend conseil que de ses inspirations personnelles, et est responsable de ses œuvres et de ses opinions. Mais alors, pour que le système fût complet, pour qu'il se manifestât dans toute sa plénitude, il faudrait que la liberté n'existât pas seulement dans les études, il faudrait aussi qu'elle exsitât dans toutes les productions ultérieures : si l'artiste est libre d'apprendre comme il veut, il doit également produire comme il veut, et ce qu'il veut, et dès lors il ne faut plus aucune entrave à l'essor productif et personnel : en peinture et en sculp-

ture il ne faut plus d'expositions annuelles, plus de jury de réception, plus de récompenses; il ne faut plus de concours publics, les juges limitant par leur sentence la liberté des concurrents; il ne faut plus de musées renfermant les tableaux d'artistes vivants, la création de tels musées constituant indirectement une protection particulière et un enseignement quasi officiel. Il ne faut plus en architecture de règlements de voirie, de limites de dimensions dans les édifices privés; il faut en somme que l'artiste, maître de sa composition, le soit aussi de son exécution, afin que sa pensée intérieure puisse sans entrave se manifester extérieurement.

Tout cela est-il possible maintenant? La pratique peut-elle concorder avec la théorie? J'en doute bien fort, aujourd'hui que les artistes en masse réclament la protection de l'État, sinon en pensée, du moins en fait; aujourd'hui que les expositions annuelles sont encombrées, que les jurys, d'où qu'ils viennent, accueillent ou repoussent selon leurs convictions les œuvres qui leur sont soumises; aujourd'hui que les rues sont alignées, que les lignes droites paraissent la glorification de l'art, que les hauteurs des maisons sont imposées, et acceptées comme un progrès hygiénique, que la parité des constructions est amenée par la parité des destinations; aujourd'hui enfin où les administrateurs veulent faire œuvre d'artistes, et où les artistes sont soumis à la direction des administrateurs.

Il ne faut donc guère au temps présent rêver à cette théorique liberté artistique, croire que le souffle libéral passe facilement à travers les peuples, et ne pas donner trop d'essor à une généreuse imagination, si l'on ne veut éprouver de fréquentes désillusions. Au surplus, ce mot de liberté dans l'art est plutôt un paradoxe qu'une vérité, j'entends au point de vue général, car les conseils et l'enseignement constituent déjà une loi et des doctrines qui restreignent en partie l'indépendance parfaite de l'artiste. Le maître choisi, comme le maître imposé, professe suivant ses convictions : il a ses méthodes, ses principes, ses préférences et ses antipathies, et les élèves qui recevront ses leçons avec plus ou moins de docilité seront toujours, et pendant un certain temps du moins, le reflet du professeur qui les dirige. Il n'y a donc, même en ce cas, d'études plus indépendantes, qu'une liberté relative, et ce n'est que plus tard, lorsque l'artiste peut penser et comparer par lui-même, lorsque l'éducation est faite et constitue un bagage indispensable, que l'imagination peut acquérir une certaine personnalité, une certaine volonté, et se manifester à peu près librement.

Quoi qu'il en soit, si la grande utopie de la liberté artistique est plutôt un mirage qu'une réalité, il faut reconnaître au moins qu'elle a de la grandeur, et qu'elle doit être respectée.

A côté de ce mode d'enseignement et comme antithèse vient se placer l'enseignement officiel, l'ensei-

gnement imposé : par ce moyen, si l'on n'y réfléchit un peu, la liberté tout d'abord paraît froissée ; la vanité paraît blessée, et les grands principes comme les grandes idées paraissent abandonnés. Mais il y a cependant plutôt apparence que réalité, de même qu'il y a moins de réalité que d'apparence dans la doctrine ultrà-libérale ; car, en résumé, il importe peu que les maîtres soient nommés par l'État ou choisis par les élèves, pourvu que les maîtres soient bons ; il importe peu que les principes enseignés soient personnels ou officiels, pourvu que les principes soient excellents. C'est là seulement ce qu'il faut désirer, c'est à cela seulement qu'il faut aboutir. Ce n'est donc pas tant le moyen d'apprendre qui est important, c'est le savoir seul qui est indispensable, et l'on peut arriver au but de bien des manières, pourvu que la foi, le travail, l'émulation et le respect des traditions ne fassent pas défaut. Donnez cela aux artistes, et soyez certains qu'élèves de maîtres despotes ou libéraux, ils sauront bien un jour trouver leur voie, et faire preuve de leur talent.

Quels que soient les défauts et les qualités de l'enseignement artistique actuel, il faut bien reconnaître qu'au moins, la question du travail est bien organisée, et que ce n'est pas la besogne qui manque aux élèves laborieux : à l'école des Beaux-Arts qui, jusqu'ici, a eu le privilége de former une longue génération d'artistes, les cours sont nombreux et intéressants, les moyens

d'études se développent chaque jour, les concours sont fréquents ; les bibliothèques, les galeries sont ouvertes aux étudiants, enfin ceux qui veulent complétement employer leur temps à l'étude peuvent l'employer complétement.

C'est là certainement un grand point, sans doute le point capital de l'éducation artistique ; mais il ne peut suffire s'il se produit isolément, s'il n'est pas allié à ceux que je viens de citer : la foi, le respect des traditions, et l'émulation.

Eh bien, c'est, je crois, ce qui arrive actuellement ; c'est une des conséquences de la modification apportée dans l'enseignement par un décret encore récent, décret que je ne veux ni blâmer ni défendre, mais dont je puis apprécier les résultats. Ce décret, en supprimant la prépondérance de l'Institut sur les études d'art et en créant des ateliers officiels, a changé les conditions dans lesquelles se trouvaient alors les artistes étudiants. Au lieu d'être disséminés dans plusieurs ateliers particuliers, tenus par des maîtres de leur choix, ils sont maintenant presque tous réunis dans des ateliers officiels, où le choix du professeur est bien limité. Au lieu de former des groupes spéciaux qui se retrouvaient à tous les moments des luttes artistiques, ils se sont centralisés en partie, en s'endormant un peu dans les délices de Capoue, et leur ardeur s'en est amoindrie. Jadis, quand l'École des Beaux-Arts n'était surtout qu'une arène où les combattants se rencontraient,

ceux-ci étaient ardemment entraînés à la lutte par l'honneur de soutenir le pavillon qui les abritait; l'émulation avait toute sa vigueur, car une victoire remportée par un élève devenait une victoire pour l'atelier d'où il sortait. Il y avait là à soutenir les traditions du maître qui vous conseillait, et les principes qui étaient proclamés. Ces principes étaient rigides; les élèves savaient de quel côté diriger leurs pas; les uns adoptaient franchement les doctrines d'un jury permanent, tandis que les autres s'en écartaient ouvertement; mais au moins on n'était pas indécis, il y avait un but, une volonté; les tendances des juges étaient ouvertement connues. Si les ateliers étaient libres, les jugements avaient une apparence de parti pris qui n'était autre que de la dignité, et l'affirmation d'une conviction sincère. Aussi les dissidences se montraient-elles franchement: on se faisait gloire d'être partisan ou opposant, mais chacun n'avait pas de surprises à redouter. Pour ceux-ci l'art consacré était un Dieu qu'il fallait adorer ; pour ceux-là c'était une idole qu'il fallait abattre, et l'émulation se produisait, et la foi, et les conditions d'un grand enseignement, se trouvaient remplies.

Aujourd'hui, passagèrement sans doute, l'indécision a pris la place de la résolution : les jurys sont changeants, les principes sont effacés, ce que le professeur conseille est repoussé par le juge ambulant, qui accepte au contraire les idées que le professeur repousse. Les

convictions sont un peu ébranlées, et l'École des Beaux-Arts, malgré toutes les immenses améliorations matérielles qu'elle vient de subir, malgré les efforts d'un directeur émérite, malgré la protection paternelle d'une administration amoureuse du bien et du beau, paraît atteinte d'un malaise qui se remarque d'autant plus, qu'elle est entourée de soins, et choyée par ses protecteurs.

Je ne veux pas parler de la partie du décret qui a abaissé de cinq ans la limite d'âge du grand prix; on a tout écrit sur ce sujet, et je me bornerai à dire seulement que c'est pour moi un amer regret, non pas tant à cause des lauréats, ils vont plutôt à Rome, tant mieux pour eux, mais à cause de ceux qui échouent au concours. Ceux-là qui forment en somme le gros du bataillon artistique avaient alors devant eux de longues années d'espérance et travaillaient aussi pendant de longues années; ils ne réussissaient pas, qu'importe! ils avaient au moins étudié avec ardeur, ils avaient poursuivi un but qui leur échappait, il est vrai, mais, ce qui valait mieux encore que la récompense, ils avaient étudié, ils avaient retourné le champ où le trésor est caché, ils savaient, et étaient devenus de véritables artistes. Maintenant, à peine entré à l'école, il faut songer à l'abandonner; le grand prix, l'appât merveilleux de la jeunesse, se dérobe aussitôt montré, et l'on quitte bien vite les bancs de l'école dès que l'émulation ne soutient plus le travail.

Enfin, il faut bien le dire, le respect des maîtres s'affaiblit; les élèves, qui sollicitaient jadis comme une faveur d'être reçus dans l'atelier d'un artiste éminent, considèrent aujourd'hui comme un droit les conseils qu'on leur donne dans les ateliers officiels ; ils se supposent là comme chez eux, et regardent quasi le professeur comme un étranger. Ils sont bien excusables ; les ateliers ont été décrétés avant la nomination des professeurs, les élèves ne doivent aucun salaire ; ils sont entrés là les premiers, sans trop se soucier de qui les conduirait, et, bien qu'il en soit autrement, ce sont eux qui paraissent avoir ouvert la porte au professeur nommé par l'État.

Eh bien ! n'y a-t-il pas dans les faits que je viens de consigner, n'y a-t-il pas dans les observations que je viens d'émettre, un symptôme quelque peu inquiétant, et dont il faut bien en somme tenir un peu compte? Je suis certain que l'administration a fait de fort bonnes choses pour l'enseignement, mais je suis convaincu aussi qu'en certains points le résultat n'a pas répondu à son attente. Qui empêche donc maintenant que l'expérience a dit son mot de chercher à nouveau des conditions meilleures ? Qui empêche donc de faire revivre le contrôle salutaire de l'Institut et de donner aux études une direction initiale et accusée, qui, quelle qu'elle soit, vaudra toujours mieux pour l'art que l'incertitude et le laisser-aller?

Si je réclame le concours de l'Institut dans l'ensei-

gnement officiel, il ne faut pas s'imaginer que je fais cette réclamation dans le but de défendre les prérogatives de l'illustre corps. Je n'en ai pas mission, et la compagnie est assez puissante encore pour se défendre elle-même, si elle le juge à propos. Je ne réclame même pas l'Institut, parce qu'il a dans son sein des artistes éminents ; je rends hommage à la grande valeur des hommes qui en font partie, mais l'art est trop grand pour se localiser dans de brillantes individualités. Il y a vingt ans, les membres actuels de l'Institut étaient encore tous indépendants, et ma théorie aurait déjà existé pour leurs prédécesseurs ; dans vingt ans l'Institut sera renouvelé en partie par les artistes qui en sont exclus aujourd'hui, et ma théorie restera la même. Oui, l'art français est brillamment représenté à l'Académie ; oui, le talent s'y manifeste surabondamment ; mais, tout en étant heureux d'un pareil ensemble, ce n'est pas ce talent qui milite en faveur de l'Institut. Ce qui indique qu'il faut lui donner la direction artistique, c'est surtout, c'est seulement même son union ; c'est la solidarité des principes qui unit les membres, c'est la direction constante, ferme et motivée qui régit ses doctrines. S'il existait en dehors de l'académie une réunion plus étroite encore, une assemblée plus compacte, ayant des idées plus arrêtées, des doctrines plus définies, et plus partiales ; s'il y avait enfin un corps d'artistes, libre ou officiel, mais conservateur convaincu de traditions inflexibles,

je dirais : chargez ce corps, chargez cette réunion de l'enseignement, et vous, gouvernement, vous qui tenez à honneur de diriger les études artistiques, soutenez fermement cette réunion conservatrice, ce sénat immobilisé, et vous verrez bientôt à quoi peut aboutir une impulsion forte, dirigée vers un même point, marchant vers un même but.

Mais cette réunion n'existe pas, elle ne peut exister là où les sommités artistiques sont déjà réunies, car en résumé c'est la valeur des adhérents qui fait triompher la secte. Vous n'avez donc pas à choisir ; il faut revenir à l'Institut ; il faut revenir à un jury permanent, qui soit comme une succursale de l'académie ; il faut concentrer le pouvoir enseignant dans un petit nombre de mains, et imposer aux études une doctrine absolue ; c'est ainsi que vous rendrez l'art vivace et les artistes féconds. Si vous n'avez pas cette puissance de direction, si vous hésitez, si vous ne vous sentez pas la force d'être despote, alors laissez à l'art toute sa liberté complète ; laissez les élèves sans enseignement officiel, et désintéressez-vous des hommes et de leurs œuvres.

Vous ne pouvez agir ainsi ; vous ne pouvez abandonner l'enseignement ; les artistes sont habitués à votre patronage ; vos écoles sont formées et organisées ; vous devez conserver votre rôle et continuer votre mission.

J'ai dit ce qui me semblait utile pour bien faire,

je n'ai pas qualité pour remplir l'office de médiateur ; mais je veux seulement supposer un instant l'Institut, non pas retrouvant ses droits, ce qui l'intéresse lui seul, mais bien remplissant ses devoirs, ce qui intéresse tout le monde : ce sera le tableau de l'enseignement tel que je me plais à le rêver.

Avant cela, je tiens à déclarer, puisque j'ai été amené à parler du décret de novembre 1863, je tiens à déclarer que, malgré ce que j'en ai dit plus haut, je ne m'afflige pas outre mesure des modifications profondes que ce décret a apportées dans les arts ; car il n'est pas sans avantages que de petites révolutions viennent bouleverser quelquefois les institutions établies : trop de sécurité amène à la négligence, trop de pouvoir amène à l'abus, et il est bon de réveiller les opinions, lorsqu'elles s'endorment dans l'indifférence. Puis enfin, si les révolutions durent, si les principes nouveaux se soutiennent, cela montre qu'ils ont renversé une puissance caduque ; si au contraire ils s'amendent, se modèrent et reviennent au point de départ, le bien revient prendre sa place, s'impose à nouveau et gagne en prestige. La période critique ne peut durer toujours, et il vient un instant où l'intérêt commun rallie à soi les hommes de bonne foi. Devant cet intérêt commun, on oublie les mauvais jours passés, on fait bon marché de ses susceptibilités, chacun se rapproche, et finit par s'entendre, et les concessions que l'on fait de part et d'autre sont à

l'honneur de ceux qui en prennent l'initiative. Oublions donc les discussions qui se sont produites; pensons que chacun a cru faire son devoir, et qu'il ne faut qu'une occasion pour resserrer deux pouvoirs qui se sont séparés, mais qui doivent être unis. Il y avait de la grandeur à se défendre alors qu'on pouvait combattre pour le bien, il y aurait de la mesquinerie à guerroyer alors que le bien peut en souffrir.

Je suppose donc l'Institut régnant de nouveau sur les arts, je suppose donc les jurys permanents, je suppose enfin une autocratie artistique puissante, une *coterie* si l'on veut, et je me sers de ce mot dans le sens le plus élevé, mais aussi le plus strict, et j'assiste à la bataille qui va se livrer; car alors il y aura bataille, tumulte et protestations; mais c'est là précisément à quoi il faut aboutir, si l'on veut que l'art se mouvemente et progresse. La coterie officielle, la grande coterie organisée, groupera autour d'elle les artistes qui partagent ses pensées et ses doctrines, qui croient qu'il est bon de progresser, mais qui pensent qu'il n'est pas nécessaire pour cela de répudier tout le passé et de repousser toutes les traditions. Puis les autres artistes, ceux qui jugeront différemment, les autres intelligences, qui auront l'imagination plus vive et plus excitable, se ligueront alors entre elles pour résister à cette pression. Les grandes rivalités produiront de grands efforts, les individualités se manifesteront, mais elles profiteront surtout

à l'un ou à l'autre camp. La querelle, au lieu d'être personnelle, sera collective, et par suite plus noble et plus fière ; elle intéressera le public qui prendra parti ou pour celui-ci ou pour celui-là. L'artiste qui illustrera sa bannière sera remarqué, et, comme il deviendra bientôt un symbole, sa renommée grandira, ses productions s'élèveront, et de tous ces combats loyaux et passionnés sortiront la vie et le mouvement !

Mais, pour que ce résultat puisse se produire, il faut que chaque cause soit librement défendue ; il faut même qu'elle soit défendue avec intolérance et exagération, que l'Institut repousse impitoyablement qui ne pense comme lui, jusqu'à ce qu'il arrive un jour à penser comme les autres ; il faut qu'il soit partial, injuste même. C'est alors que l'Académie, enseignant sans faiblesse une doctrine inflexible, abritera et encouragera tout un peuple d'artistes partisans, pendant qu'elle aiguisera l'émulation, le travail et la production, chez un peuple d'artistes opposants. Ce seront de nobles luttes où l'art n'aura qu'à gagner, car il faut avant tout le retirer du milieu d'indifférence où il gît. Les grandes guerres font les grands généraux, les grandes ambitions font les grands politiques, les grandes querelles d'école feront les grands artistes.

C'est ainsi que l'art aura deux palladiums : une égide despotique et une égide révolutionnaire ; la pression d'un côté, la liberté de l'autre, et des deux côtés une

direction puissante et définie ; une assemblée sachant ce qu'elle veut maintenir, une multitude sachant ce qu'elle veut abattre ; des principes conservateurs placés sous la sauvegarde du pouvoir, des principes révolutionnaires placés sous la sauvegarde du peuple, et partout cependant la liberté de discussion, et surtout le respect des adversaires. En respectant l'opinion des autres, on attire le respect sur la sienne.

J'ai, je crois, suffisamment indiqué la pensée complexe qui m'a dirigé dans cette étude ; mais, pour essayer de la compléter encore, je veux y joindre un apologue en guise de résumé.

Les habitants d'une cité sise sur les confins d'un désert avaient coutume, lorsqu'ils traversaient ce désert pour aller au pays voisin, de prendre une route depuis longtemps déjà suivie par leurs aïeux. Au milieu du chemin ils trouvaient un arbre merveilleux, un palmier toujours couvert de fruits et qui abritait une claire fontaine. Les voyageurs pouvaient en cet endroit apaiser leur faim et étancher leur soif, et, plus robustes ensuite, ils quittaient l'arbre sauveur, continuaient leur route et arrivaient au but sains et saufs.

Or la dissension se mit un jour dans la cité au sujet du chemin parcouru habituellement. Quelques esprits inquiets, quelques jeunes gens impétueux, refusèrent de suivre la caravane. Ils allèrent à l'aventure ; mais, ne trouvant plus dans les nouveaux chemins les moyens de renouveler leurs forces, presque tous se

perdirent en route et tombèrent épuisés avant la fin du voyage.

Cependant, alors que les plus sages continuaient à passer devant l'arbre de vie, les indépendants s'organisaient. Ils voulaient trouver une nouvelle voie : ils lancèrent des éclaireurs, ils sacrifièrent quelques imprudents, puis enfin ils arrivèrent à découvrir un sentier qui les menait au but. Ce sentier n'était pourtant pas si éloigné de l'ancien qu'ils l'eussent voulu, et chemin faisant ils apercevaient au loin le grand palmier, qui se dressait au milieu du désert. De plus, ce nouveau sentier était aride, et il ne fallait pas espérer que la foule pût le parcourir en entier si des points de repos n'y étaient ménagés, et l'on y planta quelques arbres, et l'on y creusa quelques puits.

L'exemple fut suivi par d'autres; de petites routes se frayèrent ; mais toutes ayant à peu près une même direction. On planta de nouveaux arbres, on découvrit de nouvelles sources, et l'on fit tant et si bien qu'au bout d'un certain temps le palmier primitif et solitaire devint le centre d'un immense oasis, de sorte que, quel que fût le chemin suivi par les voyageurs, tous se reposaient sous les mêmes ombrages, tous se désaltéraient dans les mêmes eaux.

Puis de quelques côtés qu'arrivassent les caravanes, elles apercevaient au loin le vieil arbre qui dominait de toute sa haute taille les bois environnants, et qui, bien qu'entouré par une végétation forte et puissante, ser-

vait encore de jalon à tous ceux qui voulaient pénétrer dans les taillis du nouvel oasis.

Tout ce que je viens de dire jusqu'à présent se rapporte seulement et spécialement à l'enseignement des artistes; mais, si cette question est la plus importante pour la gloire de l'art, il en est cependant une autre qui n'est pas à négliger, et qui peut contribuer pour sa part au succès général. C'est la question de l'enseignement de toute la nation. Sur ce point il est permis d'hésiter, les théories sont séduisantes, mais la pratique ne permet pas encore de les accepter sans contrôle. On peut soutenir avec autant de raisons et de vérité, ou bien que l'art ne doit se produire que pour un petit nombre, et ne pas se soucier du *vox populi*, ou bien au contraire que l'art est fait pour tous, et que chacun doit avoir le pouvoir et le droit de l'apprécier.

Ces deux idées, selon moi, peuvent se résoudre ainsi : Si le public est ignorant, s'il ne comprend rien à ce qui se fait devant lui, il faut que les artistes négligent absolument son opinion et ne s'inquiètent aucunement des pensées de la foule. Ils doivent diriger le public ignorant et, sans discuter avec lui, lui imposer leurs œuvres et leurs convictions.

Mais, si le peuple vient à s'inquiéter de l'art, s'il peut le juger, si son ignorance est remplacée par le savoir, oh ! alors la question change de face : l'artiste n'est plus un grand prêtre inviolable, ou un augure mysté-

rieux; il produit, et officie au grand jour; il est le mandataire d'une nation, qui le surveille et le dirige, qui le blâme ou l'applaudit, et alors, au lieu de dédaigner les critiques des ignorants, il doit compter avec les volontés d'un public éclairé.

Aujourd'hui, et je dis cela sans crainte d'être démenti, aujourd'hui la première formule peut seule se manifester. Quelles que soient les qualités des Français, il leur manque l'instruction artistique, et, pour un homme jugeant avec goût et savoir, combien sont indifférents aux arts ! En musique on aime les pas redoublés, tout en prétendant n'aimer que les grandes harmonies; en peinture on n'aime que les petits sujets, les petits tableaux et les petites exécutions ; en architecture on n'aime pas grand'chose, en sculpture on n'aime rien du tout ; et cependant chacun se croit infaillible. Erreur, grande erreur, le goût français, le goût général est un mauvais goût, et, si les artistes suivaient la voie où ce vampire qu'on nomme l'art industriel voudrait le mener, c'en serait fait de l'école française. Il faut donc pour l'instant que les artistes, les amateurs éclairés, les quelques fervents artistiques, se réunissent et réagissent de tout leur pouvoir contre les futilités mondaines, contre la mode, contre l'ignorance de celui-ci, contre les sottises de celui-là; il faut que l'artiste montre le chemin : tant pis pour qui ne le suit pas.

Mais est-ce pourtant là la meilleure manifesta-

tion de l'art, est-ce bien ainsi qu'il se fait grand, et grandit son pays, et ne faudrait-il pas mieux que chacun pût écrire son mot dans la noble page artistique ? Ne faudrait-il pas mieux que le peuple pût faire l'office d'un jury impartial qui encourageât les uns, qui rebutât les autres, et pût déjà faire connaître à l'artiste contemporain ce que pensera de lui la postérité ?

Oui, certes, cela vaudrait bien mieux; c'est ce qui empêcherait l'art de s'assoupir, c'est ce qui le stimulerait chaque jour. J'ignore si au temps des Grecs le peuple tout entier avait le culte artistique; mais je me plais à le croire. En tous cas, au grand temps de la renaissance italienne, toute la foule intelligente avait l'intuition de l'art. Les grands seigneurs le protégeaient véritablement, et tout le peuple savait admirer ou discuter, et les œuvres étaient belles, et les œuvres étaient durables, et les artistes étaient passionnés. Aujourd'hui, non-seulement on est indifférent ou ignorant, mais encore il est de mode de paraître blasé; on ne se laisse entraîner par aucune impression de peur de paraître avoir une âme; on jette en passant une louange ou une critique, mais une critique irréfléchie et une louange protectrice. En faisant ainsi on croit s'élever au-dessus des œuvres, on n'élève pas seulement sa pensée au-dessus d'un bon mot: passe encore pour la foule, elle n'a rien appris, elle ne peut rien savoir, et elle dit au moins son avis sans préten-

tion. Mais vous tous, puissants du jour, nobles et riches, faux Mécènes, vous qui devez servir de guide, comment remplissez-vous votre mission ? Donnez-vous le bon exemple au peuple ? Le conduisez-vous là où il faut qu'il aille ? Que m'importent à moi vos prétendus goûts pour les arts, qui ne se développent qu'aux salles de ventes? Croyez-vous donc que vous prouviez votre sentiment du beau, parce que vous payez des sommes incroyables des œuvres qui vous sont disputées par quelque banquier, qui ne sait que faire de son argent? Malgré vous, malgré votre désir de vous dire amateurs éclairés, vous n'êtes que collectionneurs, et souvent collectionneurs trafiquants, car vous savez bien que votre manie est partagée par bien d'autres ; vous savez bien qu'un jour vous revendrez vos tableaux, au moins autant qu'ils vous ont coûté ; vous n'êtes que des commerçants, qui déguisez votre métier, vous n'êtes pas vraiment amis des belles choses !

Que vous fait à vous la lutte des artistes modernes ? Recherchez-vous parfois des noms ignorés qui pourraient grandir s'ils étaient soutenus ? Non ; vous voulez avoir des œuvres de maîtres, non par amour pour elles, mais par simple vanité, et ce n'est pas sur vous que je puis compter pour diriger le goût ; ce n'est pas sous votre protection que je mets l'art et les artistes.

Quelques-uns d'entre vous pourtant, que le sang italien a échauffés et que de nombreux voyages ont instruits, comprennent au moins leur mission ; quelques-

uns ouvrent leurs portes aux nouveaux venus ; quelques autres, artistes eux-mêmes, se font plus d'honneur de leur talent que de leur titre, et ce sont ceux-là seuls qui, aujourd'hui, peuvent dire avec fierté que c'est pour eux que l'art se manifeste.

Et pourtant, est-ce que nous n'avons plus dans nos veines un rayon du soleil du midi ? est-ce que nous sommes fatigués de notre gloire, que nous ne voulons plus ni l'encourager ni la comprendre ? Si le temps du chauvinisme militaire est passé, gardez encore le chauvinisme artistique, celui-là au moins n'est pas dangereux, et vous fera faire des conquêtes qui vaudront bien celles des généraux !

Mais ça ne sera pas encore assez de votre attention et de votre jugement : nous exigeons que les gens de valeur nous forment un public éclairé, mais nous voulons plus encore : nous voulons que la foule entière vienne ou nous siffler, ou nous applaudir ; nous voulons produire pour nous, mais nous voulons aussi produire pour le pays entier ; nous voulons être notre maître, mais nous voulons que la France soit notre juge.

Voilà ce que la théorie indique, la pratique est-elle possible ? je n'oserais l'affirmer, je puis bien dire ce que je désire ; mais puis-je espérer que mon désir s'accomplira ? Ce n'est pas l'œuvre d'un jour que cette puissante modification ; et qui peut savoir si elle pourra jamais entrer dans nos mœurs ? on ne peut le prétendre ! On doit tout au plus l'espérer !

Mais encore cette modification ne peut être produite par des efforts isolés. La conviction de quelques artistes, le dévouement de quelques grands esprits convaincus, seraient impuissants à la faire paraître. Il faut pour cela une entente générale qui doit être imposée; c'est la même question que l'instruction obligatoire, et c'est de celui-là seul qui peut avoir une haute influence sur l'éducation que doivent partir l'idée et l'exécution.

C'est donc seulement le Ministre de l'instruction publique qui peut tenter ce grand effort; c'est lui seulement qui peut espérer donner un cours nouveau aux idées artistiques, et réaliser un problème qui, s'il était résolu, serait peut-être l'honneur de notre temps. J'ai dit plus haut ce qui motive l'enseignement libre ou l'enseignement officiel; les mêmes raisonnements peuvent s'appliquer à ce point spécial; aussi, si j'invoque le concours du gouvernement pour arriver au but que j'indique, c'est que, dans l'état actuel, lui seul est assez puissant pour imposer un surcroît d'études, qui, jusqu'ici n'était regardé que comme *art d'agrément*. Si le premier pas peut se faire par les soins d'un ministre, l'avenir dira plus tard comment il faudra faire le second.

Voici, selon moi, ce qui pourrait être tenté : il faudrait que dans toutes les écoles, dans tous les lycées, l'étude du dessin fût imposée aux jeunes élèves, et cela non pas d'une manière irrégulière et facultative ; mais

bien d'une façon méthodique et suivie. Il faudrait qu'on apprît à dessiner en même temps qu'à écrire, et qu'en même temps que l'enfant fait des bâtons et des *o* ou des *a*, il fît des lignes droites et des lignes courbes; il arriverait ainsi bien vite à augmenter son alphabet d'écriture d'une espèce d'alphabet artistique, et quand il saurait écrire ses lettres, il saurait aussi écrire les formes géométriques. Il ne manque pas de méthodes pour cet exercice: dernièrement un sculpteur de talent, M. Ottin, en a publié une qui paraît avoir toutes les chances de réussir. Cette méthode est déjà au surplus expérimentée dans quelques écoles; mais, que ce soit la méthode Ottin, ou toute autre, la continuité de l'exercice amènerait bientôt les élèves à se familiariser avec les formes et les proportions.

Arrivés à ce point et pendant qu'ils poursuivraient leurs études littéraires et continueraient cette étude artistique, ils dessineraient chaque jour et ils arriveraient ainsi à se former la main et les yeux: ce ne serait plus alors qu'une affaire de goût qui se développerait facilement, car les jeunes gens munis des principes fondamentaux pourraient alors étudier avec fruit les œuvres des maîtres; ils auraient plaisir à développer ce qu'ils savent, et à mettre à profit leurs études premières.

Tous ne seraient pas alors des artistes ; loin de là ! en ayant conscience de ce qu'ils savent, ils auraient aussi conscience de ce qu'ils ne savent pas; mais

au moins ils auraient développé en eux le sentiment des belles choses, et, s'ils se sentaient impuissants à les produire, ils se sentiraient assez forts pour les apprécier.

Du même coup, cela supprimerait à peu près la classe intermédiaire et nuisible des faux savants, qui existe encore aujourd'hui; ces faux savants, qui se sentent au-dessous des artistes, ont néanmoins conscience d'une certaine supériorité sur la masse. Ils peuvent être réservés lorsqu'ils discutent avec les maîtres ; mais ils sont tentés de trancher du connaisseur lorsqu'ils ont affaire aux ignorants ; et comme ceux-ci sont en grand nombre, que les artistes sont négligents pour affirmer leurs idées, il s'ensuit que l'éducation artistique du peuple est presque entièrement faite par des amateurs plus vaniteux qu'éclairés. Si tous, au contraire, avaient en bagage un certain enseignement, un certain acquis et un certain jugement, ils se défieraient de ces maîtres improvisés qui ne les dépasseraient guère en valeur, et, assez intelligents et préparés pour juger par eux-mêmes les œuvres d'art, ils ne prendraient conseil que des artistes ou des amateurs véritables, ou tout au moins de leur sentiment personnel.

Il n'y aurait plus alors que deux grandes divisions, toutes deux logiques et bien tranchées : les artistes exécutants et le peuple appréciant. Les premiers, soutenus par leur foi et par l'attention publique,

tâcheraient de mériter les louanges du plus grand nombre, et le peuple, assez libre de son jugement et fier de sa mission, discuterait les œuvres avec le savoir et le bon sens que possède toute nation civilisée.

Tel est le résultat de cette éducation artistique primitive où la pratique répondrait à la théorie; mais, dût-on échouer en route, la chose serait encore assez grande et belle pour qu'on pût néanmoins la tenter.

Il y a encore, en dehors de ce moyen d'éducation populaire, un autre moyen puissant : c'est l'influence de la presse, l'influence des critiques d'art. Cette critique, quelle qu'elle soit, ne sert pas beaucoup aux artistes eux-mêmes qui font peu de cas des conseils d'hommes en dehors de leur profession ; mais elle agit efficacement sur la foule qui croit aux sentences imprimées, de quelque nom qu'elles soient signées : c'est en somme aujourd'hui le grand chemin de la popularité. Elle fait le renom des artistes ; elle indique au public ce qu'il doit remarquer ; et les artistes s'en inquiètent parfois ; et le public la croit toujours. Eh bien ! cette critique, cette puissance indiscutable, deviendrait plus noble, plus grande et plus forte, si elle savait s'adresser non plus à une foule qui l'écoute, mais à une foule qui la discute. Les critiques ignorants seraient bien vite délaissés ; les critiques élevés seraient appréciés et deviendraient ainsi, non plus une manifestation d'une idée isolée

mais bien la manifestation de l'idée collective ; elle grandirait dès lors aux yeux de chacun, les artistes s'empresseraient de la consulter, et le peuple, et la critique, et les artistes, ayant tous conscience de leur mission, porteraient haut le grand drapeau artistique.

Je m'arrête, non pas parce que j'ai tout dit sur ce qui se rattache à l'architecture, mais parce que j'aurais encore trop à dire.

Un ouvrage qui a la prétention d'être complet attire un jugement plus sévère que quelques pages isolées, et je tiens à profiter des circonstances atténuantes. Quelque jour, si le temps m'en est donné, je continuerai ces études, soit seulement dans un intérêt personnel, si ma publication d'aujourd'hui reste sans échos dans le public, soit au contraire avec le sentiment d'un devoir à remplir, si elle est bien accueillie.

Dans tous les cas, il m'a semblé que les artistes avaient droit de discussion dans les questions artistiques, et si je n'ai cette fois convaincu personne, d'autres sans doute seront plus heureux que moi en plaidant encore eux-mêmes une cause, qui, jusqu'à présent, n'a guère été défendue que par des avocats nommés d'office.

DEUXIÈME PARTIE

MÉLANGES

CHAPITRE PREMIER

GUIDE DU JEUNE ARCHITECTE EN GRÈCE.

(CONSEILS A UN JEUNE CAMARADE.)

Préparatifs du départ. — Itinéraire à suivre. — Excursions dans le Péloponnèse. — Renseignements supplémentaires.

MON CHER AMI,

Si nous vivions encore aux temps héroïques, je vous engagerais peut-être à bien réfléchir avant de partir pour la Grèce ; car si l'on en juge par Ulysse, qui mit dix ans pour retrouver Ithaque, les moyens de locomotion étaient alors peu perfectionnés. Mais, depuis ce temps, la *Compagnie maritime des Messageries* a établi son service, et vous pourrez aller de Marseille au Pirée en moins de jours qu'Ulysse ne mit d'années à

la recherche de son royaume. Quant au voyage dans l'intérieur du Péloponnèse, je crois que c'est tout l'opposé : les routes antiques ont été détruites, et les nouvelles sont encore à faire ; mais les chemins-torrents qui peuvent apporter du retard au voyageur pressé ont en revanche un grand charme pour l'artiste, et font bien mieux connaître le pays que si on le pouvait parcourir en wagon.

Ainsi donc, pour aller en Grèce, il ne faut maintenant que trois choses : un peu d'argent, une bonne santé et quelques renseignements. Je tâcherai de vous faire restreindre vos dépenses ; je vous donnerai la recette pour éviter les fièvres, et je vous servirai de guide en vous conseillant de faire ce qui m'a réussi, et de fuir ce qui m'a nui. J'espère alors que, ces trois choses conciliées, vous ferez un voyage attrayant et utile, sans trop d'ennuis ni de fatigues.

Vous savez certainement déjà une grande partie des dispositions que vous devez prendre, et si je pouvais causer avec vous, je vous épargnerais bien des renseignements inutiles ; mais, vous écrivant, je crois qu'il vaut mieux vous dire tout ce que je ferais à votre place, quitte à vous répéter ce que vous connaissez. Ainsi j'espère au moins ne pas commettre d'oubli, et mes répétitions mêmes vous serviront de *memento*.

Afin de mettre un peu d'ordre dans toutes ces instructions, on peut les classer ainsi : — Préparatifs du départ, — Itinéraire à suivre, — Excursions dans le

Péloponnèse, — et enfin, Renseignements supplémentaires.

Préparatifs du départ. — Lespréparatifs de départ peuvent se diviser en vêtements, livres et fournitures de bureau.

D'abord les *vêtements*. Munissez-vous de votre tenue de grande soirée, y compris les bottines vernies et la cravate blanche. J'espère que vous n'en abuserez pas en Grèce ; mais vous verrez sans doute notre ministre, et vous aurez peut-être l'occasion d'aller à un bal de la cour. Dans certains pays, je vous conseillerais de fuir le monde ; mais, à Athènes, les bals sont curieux : vous y verrez une grande variété de costumes élégants et pittoresques, offrant un coup d'œil intéressant pour l'artiste. Donc, emportez votre costume officiel. Faites-vous-en ensuite un autre de vieilles hardes que vous voudrez user ; car, fussiez-vous déguenillé comme un portefaix sans ouvrage, que vous passeriez encore pour un dandy dans le plus grand nombre des villes de la Morée. Munissez-vous surtout d'un caban ou plutôt d'un grand manteau, et je vous conseille ce dernier ; il vous servira de matelas sur le pont des paquebots, de couverture dans les *khani*, et vous abritera contre le vent, le froid et la pluie. Il n'a pas besoin non plus d'être très-élégant, mais il doit être fort et très-ample.

Adoptez pour coiffure un feutre mou, gris ou noir, qui vous défendra du soleil pendant le jour, et vous

servira à boucher les trous des murs de votre chambre pendant la nuit ; pour chaussure habituelle, prenez une paire de gros souliers à fortes semelles, débordant en trottoirs autour de l'empeigne, afin de gravir les rochers et de marcher sur les pierres sans trop vous endommager les pieds. Quant aux autres chaussures, vous trouverez à Athènes des babouches de toutes les couleurs, très-élégantes, suffisamment solides et à meilleur marché qu'à Paris. Portez de la flanelle ; vous la quitterez à votre retour si bon vous semble ; mais, là-bas, elle vous sera d'une grande utilité. Ayez un petit paletot très-léger pour les instants de grande chaleur : de plus, une vareuse ou paletot très-large, garni de nombreuses poches : la poche remplie est la providence du voyageur. Quant au linge (aux bas, aux mouchoirs, etc.), ne prenez que le strict nécessaire : vous trouverez partout en Grèce, ou du moins dans les principales villes, à le faire blanchir ou à le remplacer, ce qui vous procurera même le plaisir de rapporter des productions du pays, à moins pourtant que ces objets ne portent la marque anglaise.

Si vous voulez compléter votre costume de touriste, vous pourrez encore acheter des guêtres de cuir ou plutôt des chaussures à guêtres ; elles vous seront utiles pour vous frayer un passage à travers les chardons gigantesques qui environnent plusieurs parties des ruines grecques. Je ne vous parle pas des ustensiles de toilette ; car bien que là-bas les soins de pro-

preté soient un peu négligés par les habitants, je ne pense pas que vous vouliez vous faire naturaliser Grec, de ce côté. Quant à l'*insecticide Vicat*, il en faudrait trop prendre pour arriver à un mince résultat.

Passons aux *livres*. Emportez-en peu, emportez-les bons. Avant votre départ, consultez les meilleurs ouvrages qui traitent des antiquités monumentales de la Grèce. Pour les ouvrages descriptifs, si vous n'avez pas lu le *Voyage en Orient*, de Lamartine, ne le lisez pas ; il vous ferait voir le pays sous un jour bien différent de celui sous lequel vous le verrez. Quant à la *Grèce contemporaine*, de M. Edmond About, si vous alliez à Athènes pour y étudier spécialement les mœurs des habitants et les ressources de l'État, peut-être feriez-vous bien d'ajourner cette lecture jusqu'à votre retour, afin de n'être pas trop influencé par le charme de son esprit et d'avoir vos souvenirs personnels francs et intacts pour approuver ou combattre ses mordantes critiques. Mais, allant en Grèce comme artiste, il vous importe peu ou prou que les villes soient plus ou moins civilisées, et vous trouverez dans cet ouvrage d'utiles renseignements et un esprit *humouriste* dont la vivacité vous fera souvent oublier les fatigues de la route. Les seuls livres que je vous conseille d'emporter sont d'abord *Homère*, puis *Pausanias*, ensuite l'*Archéologie* de O. Muller, et enfin l'*Acropole et le Péloponnèse*, de M. E. Beulé. Ces quatre ouvrages sont essentiels. Prenez ensuite l'*Itinéraire de Paris à Jérusa-*

lem, de Chateaubriand. Il a peint le pays et les habitants avec une grande vérité. Enfin, si vous le voulez, emportez le *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce*, afin d'abréger les longues heures du bateau à vapeur ; vous en lirez quelques pages par désœuvrement, et peut-être parviendrez-vous à le lire entièrement. Voilà, je crois, les seuls livres *nécessaires* à votre voyage. Au reste, vous en trouverez à emprunter et à acheter à Athènes, et vous n'aurez guère le temps de lire pendant votre excursion en Morée. Mais ce qu'il vous faut surtout emporter, ce sont les cartes de la Grèce dressées par l'état-major français. Elles sont faites avec une grande précision et sont très-complètes : les fontaines, les sources, les puits, les auberges isolées, enfin tous les points de repère y sont marqués, ainsi que les distances et la hauteur des montagnes. Elles vous seront de toute nécessité dans votre course du Péloponnèse. Oubliez *Anacharsis*, si vous voulez, mais n'oubliez pas vos cartes.

Voici la liste des *fournitures de bureau* et des *instruments* que je vous conseille d'emporter en supposant à votre voyage une durée de six mois. Si votre séjour en Grèce se prolongeait au delà de ce terme, vous augmenteriez nécessairement vos provisions : un pinchard, une pique et un parasol ; une roulette de vingt mètres ; un fil à plomb très-lourd ; une chaîne d'arpenteur ; un ou deux jalons ; une roulette à plomb divisée en millimètres ; un niveau d'eau très-exact et d'au

moins 50 centimètres de longueur ; une main de papier bulle que vous pourrez couper en deux ou en quatre ; cinq ou six feuilles de papier anglais grand aigle, une main de papier Wattmann demi-grand aigle, une main de papier torchon demi-grand aigle et très-fort, quatre ou cinq cahiers de papier coquille ou tellière pour croquis et *minutes*, une demi-main de papier dioptique, une main de papier gris ou bleu bien collé, une main de papier demi-grand aigle vergé blanc ; une boîte de couleurs en pastilles ou en tablettes, à votre choix, et deux ou trois couleurs de rechange pour les plus usuelles ; deux bouteilles de gouache blanche ; une douzaine de chacun des numéros des crayons de Faber ; trois ou quatre morceaux de gomme élastique et autant de morceaux de gomme à gratter ; trois bâtons de colle à bouche, des canifs et scalpels ; un album anglais de 15 à 17 centimètres de long, un autre moitié plus petit et deux ou trois albums de papier ordinaire d'environ vingt centimètres ; deux planches quart grand aigle (vous trouverez à l'École d'Athènes des planches demi-grand aigle et grand aigle, et en tout cas vous trouveriez à en faire faire là-bas) ; une chambre claire et son pied, si vous vous servez de cet instrument ; un ou deux mètres et autant de doubles-décimètres ; de l'encre de Chine ; deux grands godets et une palette en porcelaine ; une bouteille à eau en fer-blanc, et deux godets également en fer-blanc pour fixer à votre boîte de couleurs ; deux

pinceaux de huit à dix francs, et au moins quatre autres de dimensions moyennes pour laver ou pocher; un carton demi-grand aigle et deux cartons quart grand aigle; deux éponges; une sacoche en cuir pour contenir les instruments; des courroies à boucles; de la cire à attacher le fil à plomb; quelques lames minces de plomb; votre arsenal de compas et de tire-lignes; des plumes à dessiner et à écrire; un T demi-grand aigle et deux T quart grand aigle; une demi-douzaine d'équerres de différentes grandeurs; un encrier anglais, et une ou deux bouteilles d'encre rouge. Vous trouverez, du reste, à Athènes, à réparer tant bien que mal les oublis que vous pourrez avoir faits.

En somme, emportez beaucoup de papier et de couleurs, peu de vêtements, peu de livres, mais beaucoup d'ardeur, d'espérance et de philosophie. Avec cela, votre voyage sera toujours heureux, et vous en rapporterez des souvenirs et de l'expérience.

Itinéraire a suivre. — Nous avons d'abord à remplir les formalltés des *passe-ports*. Mais pour cela il faut vous décider sur l'itinéraire à suivre, et faire alors viser votre passe-port pour tous les endroits où le bateau s'arrête et où l'on peut descendre.

On peut suivre deux routes : la voie par Malte ou la voie par Ancône. Toutes deux sont, du reste, fort belles, et l'on peut aller par l'une et revenir par l'autre. Voici les renseignements sur ces deux routes :

vous les comparerez et vous déciderez ; mais je vous engage fort à aller par la mer Adriatique et à revenir par Malte. De cette façon, les îles Ioniennes et le magnifique golfe de Patras vous ouvriront dignement la Grèce, et quand vous aurez quitté Corinthe, l'Acropole se présentera à vous dans toute sa splendeur ; puis à votre retour, si vous avez encore un peu de loisir, vous pourrez voir Naples, Rome, Florence, Gênes, et comparer les caractères et les beautés des divers monuments italiens, qui tous, plus ou moins directement, ont l'art grec pour origine.

ROUTE PAR MARSEILLE ET MALTE

DE PARIS A MARSEILLE, PAR LE CHEMIN DE FER.

1re Classe.	2e Classe.	3e Classe.
96 fr. 75 c.	72 fr. 55 c.	53 fr. 25 c.

Distance : 864 kilomètres, franchis en 16 heures 27 minutes.

DE MARSEILLE AU PIRÉE, PAR BATEAU A VAPEUR.

	1re Classe.	2e Classe.	3e Classe.
No 1. Trajet direct.	407 fr.	306 fr.	185 fr.
No 2. Trajet par les côtes d'Italie.	423	318	185
No 3. Traj. p. Malte.	436	327	193

Distances en milles de 60 au degre.

No 1.

De Marseille à :

Messine	572 milles	en 63 heures.
Pirée.....	512 —	en 57 —
Constantinople..	357 —	en 49 —

N° 2.

De Marseille à :

Gênes.....	204 milles	en 23 heures.
Livourne.....	81 —	en 9 —
Civita-Vecchia..	120 —	en 13 —
Naples.....	135 —	en 15 —
Messine.....	180 —	en 20 —
Malte.....	150 —	en 17 —

N° 3.

De Marseille à :

Malte.....	660 milles	en 73 heures.
Syra.....	543 —	en 60 —
Pirée.....	80 —	en 11 —

Le prix de la nourriture pendant le voyage pour les premières et les deuxièmes classes est compris dans le prix du passage ; le poids des bagages auquel on a droit est de 100 kilogr. aux premières classes, 60 aux secondes et 30 aux troisièmes. On peut prendre à Paris le passage pour Athènes, soit que l'on effectue le trajet directement, soit qu'on séjourne quelques heures ou quelques jours dans les villes que dessert le paquebot.

ROUTE PAR TRIESTE ET LES ILES IONIENNES.

	1re Classe.	2e Classe.	3e Classe.
De Paris à Venise..	150 fr. 80 c.	116 fr. 50 c.	90 fr.

Distance : 1080 kilomètres, en 52 heures.

	1re Classe.	2e Classe.
De Venise à Trieste.	17 fr.	15 fr.

Distance : 66 milles, en 7 heures.

	1re Classe.	2e Classe.	3e Classe.
De Trieste au Pirée.	215 fr.	162 fr. 50 c.	117 fr. 50 c.

Distance de Trieste à :

Ancône.....	132 milles	en	16 heures.
Brindisi.....	290 —	en	33 —
Corfou..... .	130 —	en	16 —
Céphalonie.	126 —	en	16 —
Zante	32 —	en	4 —
Patras.....	90 —	en	10 —
Lutraki.....	80 —	en	10 —
Kalamaki.....	10 kilom.	en	2 —
Pirée.....	25 milles	en	3 —

Le poids des bagages auquel on a droit est de 65 kilogr. en première classe, 25 kilogr. en seconde et 18 kilogr. en troisième.

Résumé du voyage de Paris au Pirée.

Route par Malte :

Distance réduite en kilomètres, — 3240 kilomètres.
Prix moyen : 400 fr.
Temps employé, — 7 jours 2 heures.

Route par l'Adriatique :

Distance réduite en kilomètres, — 2760 kilomètres.
Prix moyen : 280 fr.
Temps employé, — 7 jours (1).

Les faux frais augmentent notablement ces sommes qui représentent seulement le prix du transport, et, ces faux frais étant plus considérables dans la seconde route que dans la première, les dépenses sont presque équilibrées.

Quant à la durée du voyage, c'est seulement le

(1) Tous ces services se sont modifiés et se modifient encore chaque jour ; mais, malgré les changements survenus dans les prix de passage et la direction des paquebots, j'ai conservé ces itinéraires périmés qui serviront au moins de points de départ pour en tracer de nouveaux.

temps du trajet direct qui est indiqué, sans compter les arrêts à chaque station. Le temps employé pour tous ces arrêts varie entre deux et trois jours, selon les saisons et l'organisation du service.

Voici quelques renseignements sur la valeur des *monnaies*. Pour l'Italie, je me borne à vous dire que l'argent français a cours dans toutes les provinces, et que les anciennes monnaies sont aujourd'hui retirées de la circulation; vous n'aurez donc sur ce point aucune difficulté. Quant à la Grèce, en voici le change, qui est à la fois très-simple et très-compliqué; très-simple, en ce qu'il n'y a que deux monnaies indigènes en Grèce; très-compliqué, parce que l'on s'y sert d'une foule de pièces de tous pays : piastres d'Espagne, thalers, ducats, écus de cinq francs, écus de la république de Bolivar, etc.

Toutes ces pièces, d'une valeur moyenne de cinq francs et appelées communément *thalari*, n'ont point de règles bien fixes quant au change. Les deux monnaies grecques en circulation sont le lepton et la drachme composée de cent lepta. La drachme vaut 90 centimes de France; le sou grec, composé de cinq lepta, vaut donc quatre centimes et demi. Quant aux pièces d'or de vingt francs frappées à l'effigie du roi Othon, et aux pièces d'argent de cinq drachmes, elles ont toutes passé à l'étranger (1).

(1) Depuis que ces lignes sont écrites, une convention monétaire a été passée avec la Grèce, et les pièces nouvelles ont actuellement

Les seules mesures dont vous aurez peut-être occasion de vous servir sont la pique ou *pichi* qui équivaut à un mètre, et le stade qui représente un kilomètre. Pour les poids, la drachme équivaut à un gramme, et l'oque, poids turc très-usité, à 1250 grammes. Enfin, pour les mesures de capacité, la litra du pays est notre litre, et l'oque équivaut à un litre et un tiers.

Reprenons le cours de notre voyage.

Vous vous êtes décidé pour l'une ou l'autre route, et je vous suppose arrivé à Syra par la voie de Malte, ou à Lutraki par la voie de Trieste.

A Syra, le bateau vous quitte et continue sa course vers Constantinople, laissant à un autre bateau le soin de vous conduire au Pirée.

A Lutraki, le paquebot donne de la proue vers l'isthme de Corinthe, que vous traversez en voiture pour retrouver à Kalamaki le bateau autrichien.

Or donc, dans l'un ou l'autre cas, et sur l'un ou l'autre bateau, vous verrez arriver une dizaine d'Hellènes mis avec magnificence ; ils s'approcheront de vous avec une grande politesse. A la richesse de leur costume, gardez-vous de les prendre pour des princes; mais voyez en eux de simples domestiques de place qui vous assailliront de toute part, à grand renfort de cris

la valeur des pièces françaises. Cependant il est présumable que les anciennes monnaies sont toujours en circulation dans la plus grande partie du royaume, et ces renseignements peuvent encore être utiles ; j'ai donc cru devoir les laisser.

et de gestes, si vous ne prenez vite un parti. Aussi je vous engage à jeter promptement votre dévolu sur celui qui vous paraîtra le plus honnête ou le plus intelligent; alors vous serez sa propriété, et les autres vous laisseront en paix. Si vous saviez bien la langue, et que vous fussiez fixé sur le choix d'un hôtel, vous pourriez vous passer de leur service; mais étant étranger aux usages du pays, le mieux à faire est de se mettre sous la tutelle d'un de ces protecteurs-servants; il vous en coûtera une dizaine de francs, moyennant quoi vous arriverez à Athènes sans ennuis et sans tracas : ce domestique se chargera de vos bagages, les fera transporter du bateau à la barque, de la barque au port, puis à la voiture et ensuite à Athènes, enfin il les fera passer sans visite à la douane, moyennant quelques lepta. C'est aussi lui qui paie le voiturier et se charge de tous les pourboires. Peut-être dépensera-t-il cinq francs sur les dix que vous lui aurez donnés, mais seul vous en eussiez dépensé quinze, et vous auriez été fort embarrassé.

Cependant l'heure du départ est venue; le bateau quitte l'isthme de Corinthe, passe entre les îles d'Égine et de Salamine, et bientôt l'Acropole d'Athènes, éclairée par les rayons du soleil sur son déclin, vous apparaît dans sa grandiose majesté. Découvrez-vous devant les ruines splendides des monuments athéniens! Sans doute, vous avez vu bien des tableaux, bien des dessins de l'Acropole, mais que tout cela est

loin de la vérité! Plaine de l'Attique, rocher de Minerve, Parthénon, mon cœur bat encore à votre souvenir! C'est en vous voyant que j'ai compris la puissance magique de l'art et la majesté de l'architecture antique. Est-ce votre beauté seule, est-ce la nature, l'harmonie de vos noms, ou le souvenir de tant de siècles glorieux qui émeut ainsi?... Je ne sais; mais c'est la seule fois que, trouvant réalisés les rêves chéris de ma jeunesse, j'ai senti que l'esprit seul n'était pas touché en moi : c'était bien l'âme et le cœur, car les larmes s'échappèrent de mes yeux.

Cependant, vous voici au Pirée; les formalités de la douane sont remplies, et votre voiture, traversant le Céphise, vous conduit à Athènes, en passant au pied du temple de Thésée et de l'immortel rocher de la citadelle antique (1). Vous arrivez à Athènes vers le soir; profitez de la nuit pour vous reposer des fatigues du voyage; mais, le lendemain matin, courez à l'Acropole, sans livres, sans instruments, sans crayons; allez seulement voir, sentir, admirer. Je ne veux ni ne puis vous décrire toutes les beautés amassées sur ce pittoresque rocher, je vous laisse à vos impressions : l'aspect de ces monuments grandira votre esprit et votre enthousiasme; vous arriverez à vous dire que de tous les arts l'architecture est le plus beau, le plus fort, celui qui parle le plus à l'âme, qui développe les plus grandes idées. Dans ce dix-neuvième siècle, le peintre

(1) On fait aujourd'hui cette route en chemin de fer.

et le statuaire sont peut-être plus favorisés que nous ; ils peuvent se livrer à leur art sans craindre que l'industrie ou le goût de l'époque ne leur impose une barrière infranchissable ; mais aux siècles passés du beau hellénique, l'architecture enveloppait tout, s'assimilait tout, et la peinture et la sculpture, au lieu de s'isoler, concouraient à la splendeur de l'édifice.

Asseyez-vous, mon ami, sur le seuil du Parthénon ou au bas des Propylées, et vous y ressentirez l'attraction qu'on éprouve sur le bord de la mer ; vous resterez des heures entières à voir et à revoir les mêmes colonnes, à admirer la pureté des lignes, à caresser du regard les courbes gracieuses des lobes et des volutes. La grandeur imposante du Parthénon et des Propylées, l'élégance du temple de la Victoire Aptère et de l'Érechthéion feront naître en vous les plus douces et les plus nobles émotions. Ah ! si nous tous, architectes modernes, nous avions toujours sous les yeux un pareil spectacle, nous imposerions silence aux idées mesquines de notre temps pour faire prévaloir la grandeur et la simplicité des compositions antiques. Non pas que je pense, mon cher ami, que nous construirions des temples grecs ; loin, bien loin de là ; seulement, l'architecture ne se mesurerait plus au mètre, les moulures ne seraient plus cotées par l'implacable voirie, les idées s'élargiraient, et notre siècle, en développant la noblesse de l'art, laisserait de côté les moyens indignes, pour produire ur de larges conceptions des édifices admirés de

tous, et glorieux pour la nation qui les aurait élevés.

Je vous laisse dans Athènes visiter en liberté tous les monuments qui s'y trouvent; à la fin de cette lettre je vous parlerai de ces monuments et de ceux de la Morée, et je vous indiquerai les études qui vous seront utiles; pour l'instant je vous conseille, afin d'aider vos recherches, de consulter le beau livre de M. Beulé sur l'Acropole d'Athènes, livre non-seulement d'un archéologue, mais d'un artiste. Puis, quand vous aurez admiré, dessiné et mesuré tous les monuments qui vous intéresseront le plus, vous penserez à votre voyage dans le Péloponnèse. Il vous montrera des édifices d'un goût certainement moins pur que ceux d'Athènes, mais qui, cependant, portent avec eux leur enseignement. Vous serez ainsi mis à même de comparer, à votre retour dans la ville de Minerve, les proportions, les détails et l'effet de ces monuments avec ceux de l'Acropole.

Avant de partir pour ce voyage, je vous engage à faire quelques excursions aux environs d'Athènes, à Képhisia, à Daphnée, à Sunium, et surtout à Égine. Vous y trouverez une étude intéressante, et peut-être même, si vous y passez plusieurs heures, pourrez-vous trouver quelques traces de couleurs non constatées et qui aideraient à compléter la restauration de ce temple, si curieux sous le rapport de la polychromie.

Pour faire cette excursion, que je vous engage à faire en compagnie, vous prendrez une barque au Pirée , et

vous pourrez emporter quelques provisions, car la traversée, qui ne dure ordinairement que deux ou trois heures, peut durer une journée entière si les vents et les courants sont contraires. Arrivé à la ville d'Égine, après avoir visité les ruines du temple de Vénus, vous irez, soit à pied soit à cheval, jusqu'au temple de Jupiter Panhellénien, situé à trois lieues de là. Vous trouverez facilement des chevaux que chaque laboureur vous offrira ; seulement, faites votre prix d'avance et ne donnez pas plus de deux francs par cheval pour l'aller et le retour. Si vous voulez rester peu de temps au temple, vous reviendrez coucher à la ville ; si, au contraire, vous y restez un jour ou deux, vous trouverez à trente-cinq minutes de marche du mont Panhellénien une petite cabane qui vous ouvrira ses portes. C'est là que j'avais trouvé un abri lors de mon séjour dans l'île, bien heureux quand le ciel était pur, mais bien triste quand la pluie me confinait dans cette pauvre demeure, seul et avec le regret de ne pouvoir travailler.

Excursion dans le Péloponnèse. — Mais revenons à notre voyage du Péloponnèse. Voici les conditions dans lesquelles il faut l'effectuer :

D'abord, il faut, autant que possible, ne pas faire ce voyage seul ; vous trouverez probablement à l'École d'Athènes soit un architecte de l'École de Rome, soit un jeune archéologue tout disposé à vous accompagner ; dans tous les cas, vous rencontrerez sans doute

quelque artiste qui ne demandera pas mieux que d'avoir un compagnon de route. Cette société non-seulement vous sera agréable, mais contribuera aussi à vous faire économiser beaucoup d'argent, car il n'en coûte guère plus de voyager deux ou trois que de voyager seul.

Si, parmi les membres de votre caravane, il y en a un qui sache la langue du pays (et les élèves de l'École d'Athènes la connaissent tous), cela vous épargnera un drogman importun qui vous coûterait quinze ou vingt francs par jour. Quant à la route à suivre, les agoyates, c'est-à-dire ceux qui louent les chevaux et les conduisent, connaissent assez le chemin pour que vous vous passiez de guide. Du reste, je vous tracerai votre itinéraire de telle sorte que vous n'ayez pas à vous tromper, et, dans les cas douteux, vous trouverez toujours dans chaque village un habitant tout prêt à vous conduire d'un lieu à un autre.

Si l'agoyate qui nous a conduits exerce encore, prenez-le tout de suite. Vous trouverez dans Leftéri le plus honnête homme de la Grèce ; de plus, il sait quelques mots d'italien et de français, et, à l'aide des mots grecs que vous aurez appris, vous pourrez vous comprendre. Comme souvent il a fait ce voyage, il vous épargnera bien des petits ennuis et des erreurs. A son défaut, informez-vous à l'hôtel, ou plutôt à l'École d'Athènes, de celui que vous devrez choisir.

Je suppose que vous êtes trois en voyage. Il faut

trois chevaux pour vous et deux pour porter les bagages. Si vous n'êtes que deux, il ne faudra supprimer qu'un cheval, et si vous êtes quatre, six suffiront au besoin. Quant aux agoyates, qui seront trois probablement, ils iront à pied ou grimperont par occasion sur un des chevaux de bagage. Le prix de leur service, compris dans la location des chevaux, est de cinq à six francs par jour quand les chevaux marchent, et de moitié moins quand ils ne marchent pas. Pour cette légère rétribution, vos agoyates vous sont tout dévoués ; ils se chargent d'apprêter vos repas et vos lits, de renouveler les provisions, de trouver le gîte le plus convenable et de vous rendre tous les services qui peuvent concourir à votre bien-être. Si vous êtes content d'eux, comme je n'en doute pas, vous leur donnerez une petite gratification à votre retour.

Quant aux bagages, voici ce qu'il faut emporter : vos instruments et environ le quart de votre provision générale de papier et de fournitures de bureau, quelques canifs de rechange, car vous courez risque d'en perdre en route, puis de la vaisselle, trois ou quatre assiettes par personne, un couvert en étain ou en fer pour chacun, plusieurs casseroles, cuillers à pot, bouilloires, plats, etc., vos matelas de voyage, larges de cinquante centimètres et épais de dix, des couvertures, une paire de draps pour chaque lit, et je vous conseille, ce qui m'a réussi, de coudre ces draps ensemble pour en former un sac, dans lequel on n'a qu'à se glisser le soir ;

un petit traversin et un petit oreiller : vos agoyates ou le maître d'hôtel se chargeront de l'achat de ces objets qui coûteront, pour chaque voyageur, de 80 à 100 francs. Comme provisions de bouche, emportez un sac de pommes de terre, du riz en assez grande quantité ; c'est le fond du repas, si vous manquez en route de volaille ou de mouton ; du café, du sucre, une ou deux bouteilles de rhum ou de cognac, si vous ne vous êtes pas habitué au raki des Grecs. Emportez aussi une tasse ou gobelet pour boire, deux ou trois chemises, autant de paires de chaussettes et de mouchoirs, et un pantalon de rechange. Prenez votre vêtement léger, votre paletot par-dessus et nouez votre grand manteau au pommeau de la selle ; vous vous servirez de ces trois vêtements de manière à contre-balancer les changements de la température ; c'est le moyen le plus certain pour éviter les fièvres : vous ferez bien cependant de vous munir d'une petite provision de quinine dosée convenablement et d'un flacon de magnésie. N'oubliez pas votre sacoche, qu'elle ne vous quitte pas ; qu'elle contienne vos instruments et surtout vos cartes, que vous devrez consulter souvent. Puis, la pique du paysagiste à la main, partez gaiement pour votre voyage, surveillez vos chevaux pendant deux ou trois jours, car ils sont d'abord pleins de feu et s'emportent aisément ; plus tard vous n'en aurez rien à craindre ; ils seront habitués au grand air, fatigués par les nombreuses escalades qu'ils auront faites, et affaiblis par l'insuffi-

sance de nourriture que leur offre l'herbe des champs, leur unique ressource pendant ces expéditions.

Avant de partir, tracez bien votre itinéraire, fixez les heures des repos et surtout celles du coucher ; disposez votre marche de manière à arriver toujours le soir dans un village ou dans un khani, et tâchez d'être endormi au plus tard à neuf heures, afin d'être sur pied entre trois et quatre heures le lendemain matin.

Voici l'itinéraire que je vous conseille de suivre ; vous le ferez facilement en un mois, et je crois qu'il vous fera voir les monuments les plus intéressants de la Morée.

Les D que j'ai placés après les noms de pays indiquent la halte du déjeuner, les C marquent les endroits où vous dînerez et où vous coucherez ; quant aux distances, vous pourrez compter une moyenne de quatre à cinq heures de marche entre chaque station ; vos plus courtes journées seront de sept heures, vos plus longues de onze.

Athènes — Daphnée — Éleusis (D) — Mégare (C) — Kineta (D) — Kalamaki (C) — Corinthe (DC) — Némée (D) Mycènes — khan de Kervaty (C) — Tirynthe (D) — Argos (C) — marais de Lerne — fleuve Taunus (D) — monastère de Loukou (C) — Hagios-Petros (D) — Arakova (C) — khan de Wourlia — pont de l'Eurotas (D) — Sparte (C D) — Langada de Parori — Mistra (C) — sources de l'Eurotas (D) — Léondari (C) — Isari (D) — — Kakoletri (C) — Bassæ (D) — Tragoye — Phigalie (C)

— bords de la Neda (D) — khan de Bouzi (C) — Cacovada — tour des Gardes (D) — Agolinitza (C) — bac de l'Alphée — Olympie (D) — khan de Miraka (C) — khan d'Aiani (D) — gué de l'Érymandre — gué du Ladon — Tzarni — Kaliani (C) — bords du Ladon (D) — Trézova (C) — plaines du Styx (D) — Kalavrita — couvent du Mégaspillo (C) — Khani (D) — golfe de Corinthe — Zacolitika (C) — Khani — (D) Corinthe (C) — Kalamaki (D) — le Pirée — Athènes.

Je vais vous indiquer les monuments à voir dans chaque localité, et essayer de vous dire les études que vous pourrez y faire.

Pour quelques-uns de ces monuments, il vous suffira de les voir avec soin ou d'en faire une vue qui vous aidera à fixer vos souvenirs : pour d'autres, plusieurs heures seront nécessaires à l'étude des diverses parties ; pour d'autres encore il faudrait, si le temps ne vous presse pas trop, y rester plusieurs jours pour y faire un travail utile et sérieux.

Commençons d'abord par Athènes.

C'est là surtout que vous devrez mesurer les monuments : c'est là qu'ils sont les plus complets, les plus purs, et que vous trouverez le plus de facilités pour vous faire aider dans votre travail. Passons donc en revue les édifices de la cité antique : l'Acropole fixera la première vos regards, et c'est là, je pense, que vous travaillerez le plus longtemps. Ne pensez pas, cependant, que vos études puissent apporter de

nouveaux faits à l'art ou à l'archéologie. Tous ces monuments ont déjà été l'objet de grandes études et de restaurations dessinées du plus grand mérite.

C'est donc pour vous seul que vous devrez faire ces études; mais c'est encore un but noble et précieux que celui de tâcher d'agrandir son talent ; on gagne en estime de soi-même, et l'on augmente le nombre de ces architectes consciencieux qui repoussent de tout leur pouvoir l'envahissement de l'industrie sur l'art, veulent conserver à la France sa suprématie actuelle, et empêcher l'architecture de tomber entre les mains d'indignes ou d'indifférents.

Si vous avez plus tard le temps de mesurer complétement un édifice antique et le désir d'en faire une restauration, je vous indiquerai quelques monuments de la Morée, intéressants sous bien des rapports ; maintenant restez à Athènes, et ne mesurez que des détails tout en vous pénétrant bien de l'ensemble de la composition. En premier lieu, le Parthénon : faites le relevé exact de l'ordre complet; remarquez bien les inclinaisons des colonnes, leurs proportions, leur galbe, et cherchez à vous rendre compte de l'effet des courbes. Remarquez aussi la perfection avec laquelle ce temple est exécuté ; soyez certain que cette perfection même est une condition du beau, et qu'il n'y a rien à négliger pour arriver à un grand résultat.

Aux Propylées, mesurez le chapiteau ionique sous toutes ses faces; c'est peut-être le plus bel exemple

qui existe de cet ordre. Ce chapiteau est d'une grande simplicité et d'une exquise pureté de forme ; l'étude vous en sera facile, car plusieurs fragments presque intacts sont maintenant placés sur le sol même.

Prenez aussi quelques détails de l'Érecthéion, par exemple la console et le chambranle de la grande porte, et vous aurez fait, je crois, une besogne assez considérable et qui pourra résumer les différents principes des formes architecturales grecques.

Quant aux autres monuments de la ville, vous pourrez encore y étudier divers détails qui paraîtraient encore fort beaux s'ils n'avaient contre eux l'écrasante supériorité des monuments acropolitains. Voici seulement l'énoncé de ces édifices les plus importants :

Le temple de la Victoire Aptère dans l'Acropole, — le monument choragique de Lysicrate, dont l'architrave et la frise, d'un seul morceau, sont couronnés par un fleuron remarquable ; — le monument de Trasilius, la Tour des Vents d'Andronicus de Cyrreste, les restes du Pœcile suivant les uns, du Panthéon d'Adrien suivant les autres ; le temple de Thésée, monument d'une belle époque, d'une grande conservation, et le seul exemple grec qui garde encore en place les soffites et les caissons du portique avec quelques restes des couleurs qui les ornaient. Dans l'intérieur de ce temple, servant de musée, vous trouverez aussi de remarquables fragments : — les siéges de marbre, sur la colline de l'Aréopage ; — le théâtre d'Hérode Atticus,

sous les murs de l'Acropole ; — le monument de Philopapus, construit par Trajan, sur la colline de Musée ; — la tribune de Démosthène, sur le Pnyx ; — les colonnes gigantesques du temple de Jupiter Olympien, dont les constructions différentes ont duré près de six siècles ; — l'arc d'Adrien et de Thésée avec sa double inscription ; — un petit temple sur l'Ilissus, et les ruines du grand Stade.

Voilà, à peu près, le résumé des monuments plus ou moins bien conservés que vous trouverez à Athènes, et qui vous offriront tous, à divers degrés, des études intéressantes. Nous allons maintenant suivre notre route de la Morée et noter en passant tous les édifices antiques qu'il sera nécessaire de visiter.

D'Athènes à Éleusis vous trouverez sur le chemin quelques ruines de voies sacrées, de tombeaux et de substructions antiques. — Vous pourrez en passant jeter un coup d'œil sur le monastère de Daphnée, construction byzantine très-pittoresque. Après avoir côtoyé la baie d'Éleusis, si bien dessinée par l'île de Salamine, on arrive à la ville de Cérès : les Propylées, le temple de Cérès, celui de Diane, quelques ruines de portiques attireront votre attention ; seulement je ne crois pas qu'il vous soit nécessaire d'en mesurer les fragments : une visite scrupuleuse vous suffira. Continuez alors votre chemin vers Mégare, qui n'aura d'intérêt pour vous que par son aspect pittoresque, les costumes de ses habitants et sa mer admirable. Après avoir passé les

roches Scironiennes, par un chemin fort abrupt, vous être reposé à Kineta et à Kalamaki, vous partirez pour Corinthe, où peut-être vous pourrez rester quelques jours. Vous trouverez d'abord sur votre route des ruines très-intéressantes de quelques tumulus, de théâtre, d'acropole et de grandes murailles d'une belle exécution. Je vous conseille d'étudier à Corinthe le temple de Minerve Calitinis, dont sept colonnes restent encore debout. Ce n'est pas qu'il soit d'une grande pureté, ni d'une grande beauté, mais il est de fondation très-ancienne et montre le principe de l'architecture grecque à sa naissance. Si vous ne jugez pas convenable de le mesurer, faites-en au moins une vue, car les ruines se groupent à merveille et s'harmonisent parfaitement avec la couleur dont le temps les a chargées.

Après avoir visité auprès de la ville moderne un amphithéâtre romain creusé dans le roc et quelques ruines turques ou romaines, gravissez les 575 mètres qui conduisent au sommet de l'Acro-Corinthe. Les portes qui y donnent accès sont de construction antique ; mais ce n'est ni pour ces portes, ni pour les ruines et les fortifications turques dont le sommet est hérissé, ni pour l'église de Saint-Paul, ni pour la fontaine de Pégase que je vous conseille de faire cette ascension : c'est pour la vue admirable qui s'offrira à vos yeux du haut de ce rocher. En général, les panoramas se ressemblent tous un peu ; mais la position

exceptionnelle de l'Acro-Corinthe vaut certainement la petite fatigue que cause l'ascension : la vue des deux mers, les montagnes de la Phocide et de la Béotie, les monts du Parnasse et de l'Hélicon chers à la jeunesse, tout concourt à vous impressionner grandement, et le beau, sous quelque forme qu'il se présente, développe en nous l'amour et le respect de l'art.

De Corinthe à Némée, après avoir fait halte un instant au khan de Courtessa, vous arriverez par un sentier tortueux au grand amphithéâtre de montagnes, au milieu duquel s'élève le temple de Jupiter Néméen. Trois colonnes seulement restent encore debout ; les autres gisent à terre ; mais les assises inférieures des murs du naos, et les gradins sur lesquels il était bâti, subsistent encore. L'architecture de ce temple est peut-être un peu grêle ; c'est l'opposé du temple de Corinthe : celui-ci marque le commencement de l'art grec ; celui-là indique les approches de la décadence. Ce monument est un de ceux que vous pourriez choisir pour faire un travail complet ; seulement, pour cela, il faudrait sans doute quitter votre caravane, à moins qu'elle ne fût composée que d'architectes. De Némée on va à Mycène, qui vous fournit une curieuse étape. Ce n'est pas par le détail que brillent les monuments de cette antique cité, mais bien par leur construction gigantesque et leurs ruines imposantes. Vous trouverez là des vestiges qui datent de près de trois mille ans et qui montrent, sinon

un goût parfait, au moins de puissants moyens d'exécution. La citadelle est encore à peu près intacte; vous y verrez la fameuse porte des Lions, une autre porte avec un linteau non sculpté, et vous regarderez avec étonnement l'immense épaisseur des murs d'enceinte. Après la citadelle, le tombeau d'Agamemnon ou trésor d'Atrée attirera votre attention. Vous remarquerez les trous existant sur le linteau de la porte, et qui servaient jadis à sceller les ornements de bronze; le plus intéressant sera l'étude de la voûte, en forme d'œuf, qui couvre le tombeau. Faute de connaître la stéréotomie, les Grecs de ce temps avaient adopté un procédé : au lieu de former cette voûte au moyen de voussoirs, ils l'ont composée d'assises placées en encorbellement les unes au-dessus des autres, de manière à couvrir graduellement l'espace intérieur. Vous remarquerez aussi les énormes dimensions du linteau de la porte, qui montre la puissance des moyens connus dès cette époque pour remuer les pesants fardeaux. Voici ces dimensions : longueur $8^m,15$, largeur $6^m,50$, épaisseur $1^m,22$, poids approximatif 140,000 kilogrammes. Après avoir jeté un dernier regard sur ces murs cyclopéens, vous vous dirigez vers Tyrinthe, en passant par le khan de Kervati.

Vous retrouverez encore à Tyrinthe les murs cyclopéens; seulement ceux-ci sont d'une construction encore plus primitive que ceux de Mycène : les blocs

de pierre dont ils sont composés sont plus grands, plus bruts et posés avec encore moins de symétrie. Vous n'aurez donc qu'à parcourir ces ruines, en vous reportant aux temps héroïques. Les ruines d'Argos, où vous arrivez bientôt, sont aussi plutôt du domaine de l'archéologue que de celui de l'architecte ; cependant, vous pourrez remarquer la disposition de deux théâtres taillés dans le roc, et parcourir quelques ruines romaines.

Vous avez maintenant une assez longue route à faire sans trouver de ruines imposantes; le pays même, pendant cette partie du voyage, est aride et monotone. Quand vous aurez passé les marais de Lerne, le fleuve Tanus, le monastère de Loukou, dont la petite église ne manque pas d'intérêt, quand vous aurez monté les 1300 mètres qui conduisent au village d'Hagios-Petros, et les 2000 mètres du plateau d'Arakova, vous n'aurez, avant d'arriver à Sparte, qu'à regarder le pays qui devient là plus riche et plus pittoresque, et à traverser le pont presque ruiné de l'Eurotas. Cependant, à Sparte même, c'est encore la nature qui l'emportera sur les ruines; car si le théâtre, assez bien conservé et dont je vous engage à examiner les gradins, si quelques ruines de bains romains, le prétendu tombeau de Léonidas et quelques débris de sarcophages attirent votre attention, le Taygète et sa masse imposante détournera plus d'une fois vos regards de tous ces vestiges pour les appeler sur

ses cimes neigeuses, ses pins noirâtres et ses lignes gigantesques.

Après avoir passé quelques jours à Sparte, vous partirez pour Mistra où, à défaut de constructions antiques, vous trouverez plusieurs églises abandonnées et plusieurs monuments du moyen âge. Je vous recommande surtout une petite église byzantine, San Salvator, je crois, placée presque au haut du rocher sur lequel s'échelonne la ville déserte ; l'intérieur en est bien conservé, et l'extérieur, malgré le porche détruit, a une grande originalité.

De Mistra à Léondari, le pays est superbe et la végétation parfois splendide ; vous y rencontrerez une des sources de l'Eurotas, puis, après être passé seulement à Isari et à Kakoletri, vous vous dirigerez vers Bassæ, dont le temple mérite toute votre attention.

Ce temple, dédié à Apollon Épicurius, est une des ruines les plus complètes de la Grèce ; tout le portique extérieur, les assises inférieures du naos et plusieurs des colonnes qui le décoraient sont encore en place ; elles ont seulement éprouvé une légère oscillation. Il fut, dit-on, construit par Ictinus, l'architecte du Parthénon, et accuse par ses détails toute la pureté du beau temps de l'art grec. Indépendamment de l'ordre dorique extérieur, que je vous conseille de mesurer, vous pourrez porter vos études sur l'ordre ionique qui décorait le naos. Ces colonnes, engagées sur des es-

pèces de contre-forts saillants offrent une particularité remarquable, et les bases de ces colonnes montrent, par l'assemblage de leurs moulures, une disposition bien différente de celle des autres bases grecques. Vous trouverez là aussi quelques fragments d'un chapiteau ionique, et un fragment de chapiteau corinthien qui a donné lieu à bien des controverses. En somme, ce temple, construit en pierre calcaire d'un grain très-serré, est d'une très-belle exécution et vous offrira par son ensemble et par ses détails une étude fort utile et du plus grand intérêt. Si, comme je le crois, vous passez plusieurs jours à mesurer ce temple, vous pourrez demeurer au petit village de Tragoye, situé à trois quarts de lieue de là.

De Bassæ, votre itinéraire vous mène à Phigalie, où vous ne trouverez que les ruines d'une ancienne muraille, fort remarquable au point de vue de l'archéologie et de l'histoire, et très-peu au point de vue de l'art. Lorsque vous aurez visité cette enceinte et les belles cascades de la Néda, qui procurent un peu de fraîcheur au milieu de ce climat brûlant, vous suivrez les bords de cette rivière jusqu'au khan de Bouzi, où vous trouverez un refuge pendant la nuit. La route du lendemain, sauf les murailles de Samicum, qu'on aperçoit à droite sur la hauteur, n'offre de curieux que son pittoresque, ses magnifiques bois de pins, ses dunes, ses étangs salés et la vue de la mer.

Après un court séjour à Agolinitza, vous irez à Olym-

pie en passant le bac de l'Alphée. Vous trouverez à Olympie le sujet d'un travail encore à peu près inédit, sauf la belle restauration de M. Blouët ; mais les dimensions de l'ouvrage sur la Morée ayant forcé M. Blouët à réduire l'échelle de ses dessins, ils peuvent encore laisser le désir de faire une restauration du temple de Jupiter Olympien sur une plus grande échelle. Les ruines de ce temple ne sont, du reste, pas suffisantes par elles-mêmes pour motiver une restauration complète de l'édifice, surtout pour la partie décorative ; mais, le texte de Pausanias aidant, les gigantesques fragments qu'on trouve encore en place peuvent servir de base à un travail sinon complet, du moins fort intéressant. Vous trouverez, en outre, autour du temple, quelques vestiges de constructions romaines en briques.

Olympie étant le dernier endroit où vous trouverez des ruines considérables, vous n'aurez à voir, pour votre retour, qu'un beau pays, des villages curieux et des ruines de peu d'importance. Suivez donc l'itinéraire que je vous ai tracé, et je laisse à votre enthousiasme le soin d'admirer la belle nature que vous rencontrerez à chaque pas, par le chemin qui ramène à Corinthe et de là à Athènes.

Peut-être aurez-vous négligé dans votre voyage quelques antiques cités, comme Sicyone et Épidaure ; mais je crois que vous auriez eu plus de fatigue que de profit en vous détournant de votre chemin pour voir

des ruines beaucoup moins remarquables que toutes celles dont je vous ai parlé.

Renseignements supplémentaires. — Pour compléter les renseignements que je vous ai donnés, je vous adresse encore quelques observations.

Parlons d'abord des gendarmes. Passez-vous-en très-souvent, défiez-vous-en toujours. Cependant, comme il peut se faire que pendant votre voyage une bande de pillards dévaste le pays, il vaut mieux en ce cas, pour éviter le pire mal, tomber dans le moindre. Procurez-vous donc à Athènes un ordre pour requérir les gendarmes lorsque vous le jugerez à propos.

Quant aux habitants (je ne parle pas de la haute société), soyez avec eux plutôt brusque que poli, surtout avec ceux qui voudront vous rendre quelques services : vous gagnerez en considération à leurs yeux, vous serez mieux servi, et si quelqu'un de ceux-ci poussait la curiosité jusqu'à venir s'asseoir dans vos assiettes quand vous mangez, pour peu que cela vous déplaise, prenez-le doucement par les épaules et mettez-le à la porte ; il sortira le sourire sur les lèvres, enchanté d'avoir eu des rapports intimes avec un effendi.

Que cela ne vous empêche point, à l'occasion, d'être généreux avec ces pauvres diables ; ils mènent une misérable vie dans leur beau pays, et quelques lepta dont vous leur ferez l'aumône pourront leur servir pour acheter une couverture pour l'hiver.

Cependant, ne montrez pas trop votre argent, et

chaque fois que vous aurez une dépense à faire, que le thalari avec lequel vous la payerez paraisse être votre dernier. Il ne faut tenter personne. Je vous engage, au reste, à n'emporter avec vous, en partant d'Athènes, que la moitié de la somme nécessaire à votre voyage ; pour l'autre moitié, procurez-vous une traite sur Sparte, Nauplie ou Agolinitza.

Vous pourrez aussi, si l'occasion s'en présente, vous munir de lettres pour les notables habitants de plusieurs des villes où vous passerez. Je vous engage à laisser ces lettres dans votre portefeuille, si vous n'éprouvez aucune difficulté dans votre voyage : c'est une simple mesure de précaution. Quant aux autres lettres que vous aurez pu avoir à Paris pour Athènes, je vous conseille la même discrétion ; les visites vous feraient perdre un temps précieux et ne vous serviraient pas à grand'chose. Les seules lettres qui vous seraient peut-être nécessaires, votre titre de Français et d'artiste pourra les remplacer. C'est auprès du ministre de France à Athènes, auprès des élèves de l'École française et du conservateur des antiquités, qu'elles vous seront utiles. Le ministre de France vous facilitera les permissions ; les élèves de l'École d'Athènes vous donneront beaucoup d'utiles renseignements et peut-être feront partie de votre caravane; quant au conservateur, il vous donnera sur les monuments antiques tous les détails qui pourront vous intéresser, et aussi ses conseils éclairés sur la valeur des

antiquités et des médailles que vous voudriez acheter.

Lorsque vous voyagerez dans le Péloponnèse, vous n'aurez guère le choix des heures que vous voudrez consacrer au travail ; elles seront soumises à votre itinéraire et à vos stations. A Athènes, au contraire, il vous sera loisible de choisir ces heures : je vous conseille celles du matin jusqu'à midi pour mesurer sur place ; le reste de votre journée pourra être employé à remettre au net le relevé de la matinée. Il est d'une grande utilité de faire cette mise au net tandis qu'on est encore sur les lieux : il y a toujours des oublis auxquels on peut alors remédier. Je vous parle de ces heures de travail en supposant que vous serez à Athènes pendant les mois de chaleur. Autre époque, autres heures.

Je ne vous engage pas à mesurer les grandes dimensions au moyen de la roulette. Cet instrument, trop hygrométrique, est insuffisant pour mesurer une architecture d'une exécution aussi parfaite que l'architecture grecque. Faites-vous plutôt de grandes règles en chêne, de deux ou trois mètres de long, que vous diviserez vous-même, et servez-vous pour les plans, si ces règles ne vous suffisent pas, d'une chaîne d'arpenteur bien contrôlée. Je vous engage aussi à ne pas prendre les courbes des moulures au moyen de cire ou de lames de plomb ; ce procédé expéditif est moins exact et met moins dans l'esprit la forme des moulures que si on les relève avec le niveau, le fil à plomb et la roulette divisée.

Pour bien travailler, il faut se bien porter. Voici,

les seules règles que j'aie à vous donner : évitez les insolations, et pour cela ne vous exposez jamais la tête nue au soleil. Quand vous avez chaud, ne vous découvrez pas et ne descendez pas dans les fouilles ; en somme, évitez par tous les moyens les brusques changements de température : les résultats en sont pernicieux en Grèce.

Quand vous aurez visité l'Attique et la Morée, avant de revenir en France, si vous avez encore cinq cents francs à dépenser et un mois devant vous, faites une excursion à Constantinople. Outre le beau pays que vous verrez les costumes pittoresques de Smyrne et de Stamboul, vous trouverez encore un grand nombre de mosquées d'une architecture élégante et gracieuse qui vous impressionneront par leur masse et vous charmeront par leurs détails.

Partez donc, mon cher ami, partez pour cette belle Grèce dont je garde toujours un si religieux souvenir ; soyez-y heureux comme je l'ai été. Suivez, si bon vous semble, les conseils que je vous donne avec tant de plaisir et qui me reportent au beau temps des voyages ; mais suivez surtout votre propre sentiment et laissez-vous aller à vos impressions.

Rapportez beaucoup de dessins ; plus tard ils vous délasseront des ennuis des affaires ; et si le courant industriel menaçait un jour de vous emporter, vous puiseriez dans ces souvenirs l'amour et le respect de l'art, des traditions et de la belle architecture.

CHAPITRE II

L'ILE D'ÉGINE. — HISTOIRE. — MONUMENTS. — PAYS. — HABITANTS.

I

Histoire (1). — Comme la plupart des peuples de l'antiquité, les Éginètes avaient la prétention d'être fils de la terre qu'ils habitaient, mais cette prétention au titre d'autochthones n'apprend rien de sérieux sur leur origine ; ce n'est guère qu'à l'époque de l'invasion des Hellènes que les faits historiques acquièrent quelque certitude touchant l'histoire d'Égine.

Au dire de Strabon, les premiers habitants de l'île d'Égine, qui d'abord s'appelait Œnone, fouillaient le sol pour en extraire la terre labourable ; les cavernes qu'ils avaient ainsi creusées devenant leurs demeures, la ville ressemblait alors à une vaste fourmilière, et c'est

(1) Toute la partie historique de l'île d'Égine n'est à vrai dire que le résumé de l'excellent travail publié sur ce sujet, en 1854, par Edmond About ; j'ai vérifié les sources, j'ai conservé le texte, mais, en somme, sauf le style qu'il faut bien laisser à ma charge, je dois rendre à About ce qui lui revient, c'est-à-dire à peu près tout ce résumé historique.

de là qu'ils furent appelés Myrmidons ; mais Strabon ne nous dit pas quels étaient ces premiers habitants ; on peut croire que c'étaient les Pélasges, qui possédaient alors tous les pays environnants ; quoi qu'il en soit, ce peuple primitif fut remplacé par une colonie achéenne qui, partant de Phthie sous la conduite d'Éaque, vint envahir l'île d'Œnone.

Les Hellènes ayant fait la conquête de l'île, firent également la conquête du dieu qu'on y adorait, c'est-à-dire de Jupiter, et, pour se l'approprier complétement, ils lui donnent le nom de Jupiter Hellénien.

La tradition vint ensuite voiler l'origine étrangère du dieu ; Éaque devint le fils de Jupiter et d'Égine, fille d'un roi de Phliunte. En souvenir d'une si brillante union, Éaque donna le nom d'Égine à l'île d'Œnone; puis les siècles se passèrent, et lorsque le nom d'Hellènes fut commun à tous les Grecs, ceux-ci ne savaient plus pourquoi le dieu d'Egine était particulièrement appelé Hellénien et quelle était l'origine du nom de l'île.

Les fils et les descendants d'Éaque ne restèrent pas dans leur nouvelle patrie, ils allèrent s'illustrer au siége de Troie. Homère a célébré les hauts faits des Éacides Achille, Télamon, Ajax, etc.; mais, en reportant tout l'intérêt sur les personnages, le pays d'où ceux-ci sortaient fut oublié, et il se présente une lacune dans l'histoire d'Égine jusqu'à l'invasion dorienne, qui eut lieu à peu près quatre-vingts ans après la guerre de Troie.

L'invasion des Doriens fut presque une invasion pacifique ; ils ne chassèrent pas les habitants d'Égine, ils ne les soumirent même pas ; ils demeurèrent avec eux en y introduisant graduellement leurs mœurs et leurs usages; du mélange des autochthones, des Pélasges, des Éginètes et enfin de la nouvelle colonie naquit un peuple presque entièrement dorien, mais qui différait des Doriens de Sparte par moins de sévérité dans leurs lois et par plus de facilité dans leurs liaisons ; du reste, si les nouveaux Éginètes avaient conservé leur caractère primitif, si leurs relations ne s'étaient pas étendues au-delà d'Égine, le peu de ressources que cette île leur offrait par elle seule leur eût rendu la vie impossible. Malgré cette différence, ils n'en restèrent pas moins Doriens, et lorsqu'ils avaient quelques injures à venger, quelques ennemis à repousser, les Spartiates se chargeaient de la punition ou de la défense.

Sept cent cinquante ans avant Jésus-Christ, Pheidon, roi des Argiens, s'empara d'Épidaure et par suite d'Égine; puis, réunissant entre ses mains l'Argolide, l'Élide, la Corinthie et une partie de la Laconie, il offrit à son frère la Macédoine qu'il venait de conquérir ; il donna alors à tout cet empire des lois, des mesures et des monnaies uniformes. Ce fut Égine qui, justement renommée par son industrie et par son art de travailler les métaux, fut chargée du soin de frapper les monnaies.

L'empire de Pheidon ne dura point. Toutes les provinces qui le composaient étant toutes divisées par

leurs mœurs et par la configuration géographique, ne pouvaient vivre sous un seul et même maître : elles ne tardèrent pas à reconquérir leur indépendance.

Égine, faisant alors partie du royaume d'Épidaure, continua à frapper la monnaie, mais ce fut pour son usage particulier ; puis, voyant l'aisance et même la richesse entrer dans leur île, les Éginètes voulurent en profiter seuls et s'affranchirent du joug d'Épidaure, joug bien léger pourtant; bientôt même ils pillèrent la ville et en rapportèrent un butin dont ils ornèrent leurs temples.

Une fois libres, les Éginètes se livrèrent entièrement au commerce, aux arts et à l'industrie ; ils acquirent une grande supériorité dans la fabrication des ouvrages en terre et en métal qui s'exportaient au loin. L'agriculture, quoique en honneur chez eux, ne pouvait être traitée sur une grande échelle à cause de l'exiguïté de leur île ; il leur fallut, donc pour remplacer le défaut de production intérieure, avoir recours aux échanges; ils formèrent alors une marine qui parcourut les mers; leurs relations s'étendirent, les richesses vinrent affluer chez eux : Égine fut puissante !

Après avoir conquis Cydonie, colonie samnienne, les Éginètes se joignent aux Doriens dans la guerre entreprise par eux contre Athènes, dans le but ou plutôt sous le prétexte de changer le gouvernement démocratique que les Athéniens venaient de con-

sacrer. Darius, roi des Perses, qui possédait déjà les îles de Rhodes, de Samos, de Chio, etc., méditait une expédition contre les Ioniens d'Athènes; les Éginètes, à l'exemple des habitants des Cyclades et des Sporades, lui avaient accordé la terre et l'eau. Les Athéniens crièrent à la trahison; mais, trop faibles pour se venger, ils en appelèrent aux Spartiates; alors il se forma dans Sparte deux partis, l'un pour Égine, l'autre pour Athènes; d'abord ce dernier parti eut le dessus, puis la mort du chef fit tout changer de face, et une guerre imminente se prépara entre les Athéniens et les Éginètes.

Espérant triompher plus facilement de ses ennemis, Athènes sema la discorde dans l'île; une insurrection eut lieu, mais elle fut réprimée avant l'arrivée des vaisseaux athéniens. Après une lutte assez longue entre les deux peuples, qui tour à tour furent vainqueurs et vaincus, Égine terminait la bataille par une victoire, lorsqu'on apprit que Datis et Arthapherne, généraux de Darius, arrivaient en Eubée. Égine ne se joignit pas aux ennemis d'Athènes dans le combat de Marathon; mais, après ce combat, la guerre recommença entre les deux peuples et ne fut interrompue que par l'arrivée de Xerxès. Alors Égine et Athènes se réconcilièrent pour lutter contre l'ennemi commun; la Grèce entière était en danger.

Les Éginètes s'illustrèrent à Salamine; et, à la grande mortification des Athéniens, la palme du

courage leur fut décernée par les Grecs réunis. Égine devint alors le centre des affaires de la Grèce; ce fut dans la ville que se vendirent les dépouilles des Perses, ce fut dans son port que se réunit la flotte des Grecs.

Les Éginètes, qui prirent une grande part à la fin des guerres médiques, surent, tout en acquérant la gloire, augmenter leurs richesses : non-seulement ils achetèrent avantageusement aux alliés une grande partie de leur butin, mais encore ces alliés, par les dépenses qu'ils firent dans l'île, rendirent aux Éginètes presque tout l'argent qu'ils en avaient reçu; ainsi, tandis que ces peuples retournaient dans leurs pays aussi pauvres que lorsqu'ils en étaient partis, les Éginètes avaient conservé toutes les prises de la guerre, et cela, pour ainsi dire, sans bourse délier. Alors commença pour Égine, depuis cette époque jusque vers l'an 458 avant Jésus-Christ, c'est-à-dire pendant vingt ans, une ère de grandeur et de puissance qui lui permit d'étendre encore ses relations et de donner un nouvel essor au commerce et à l'industrie.

Les Athéniens, qui pendant ce temps étaient peu à peu sortis de la pauvreté où la guerre les avait mis, recommencèrent à se montrer hostiles aux Éginètes; ceux-ci, qui connaissaient bien la haine qu'Athènes leur avait vouée, et ne voulaient pas exposer aux chances des combats leur bien-être et leur puissance, n'opposèrent à ces sourdes menaces qu'une grande

circonspection ; le sol d'Égine fut expressément surveillé, et tout Athénien qui s'y serait hasardé aurait été tout au moins vendu comme esclave, s'il n'avait été mis à mort ; mais, malgré toute cette prudence, la guerre fut déclarée et, quarante ans après le jour de Salamine, les Éginètes furent définitivement vaincus par les Grecs qui, dans une seule bataille, écrasèrent toute la flotte d'Egine ; les habitants de l'île, après s'être vaillamment défendus pendant un siége de neuf mois, durent céder ; les Athéniens entrèrent enfin en vainqueurs dans cette île dont ils étaient si jaloux ; et, pour assurer leur conquête, ils en chassèrent tous les habitants, qui furent forcés de se disperser loin de leur patrie.

Pourtant la colonie athénienne ne jouit pas longtemps de son triomphe. Après avoir été d'abord pillée par les Lacédémoniens, elle fut complétement expulsée de l'île par Lysandre en 404 avant Jésus-Christ, et le premier soin de ce nouveau conquérant fut de réunir tous les Éginètes et de leur rendre leur territoire.

Les Athéniens, qui étaient alors soumis à la tyrannie des Trente, se livraient au plaisir et à l'oisiveté ; l'industrie sans cesse renaissante des Éginètes leur offrait plus de ressources que leur pays ; les libertins et les gens opulents quittèrent peu à peu Athènes, et Égine devint le lieu de réunion des débauchés ; et, comme les débauchés sont en général prodigues,

Égine trafiqua sur les vices et ne tarda pas à voir renaître sa richesse et par suite sa puissance. Lorsqu'elle se sentit assez forte, elle reprit de nouveau les armes contre Athènes, trois cent quatre-vingt-sept ans avant Jésus-Christ.

Après bien des succès et des revers, Égine fut encore une fois définitivement soumise lors de l'expédition de Charès, général athénien, qui s'en empara en 367, y apporta les coutumes de son pays et y établit la démocratie.

A partir de cette époque, Égine joue un rôle très-secondaire, et les historiens ne nous donnent plus de renseignements sur son histoire ; mais deux inscriptions trouvées dans l'île et expliquées par M. Philippe Lebas, nous apprennent qu'après avoir été soumise pendant cinquante ans, elle recommence la lutte en portant secours aux ennemis d'Athènes ; ensuite, elle est vendue par un procureur romain au roi Attale 1er, deux cent douze ans avant Jésus-Christ ; puis Antoine la donne aux Athéniens, et Auguste lui rend la liberté ; enfin tour à tour libre et esclave, Égine perd toute puissance et toute individualité et n'est plus qu'une province qui appartient tantôt à l'un, tantôt à l'autre.

Jusqu'à la quatrième croisade, Égine disparaît dans la masse du royaume byzantin ; vers 1204, elle appartient à un gentilhomme italien, puis fait bientôt partie de l'empire maritime de Venise ; en 1537, Bar-

berousse s'en empare, et, après avoir brûlé la ville et massacré ou vendu les habitants, y conduit une bande de pirates qui infestent les côtes voisines ; en 1654, Morosini, plus tard doge de Venise, reprend l'île et condamne indistinctement aux galères les Turcs et les Grecs qui l'habitaient ; en 1718, les Turcs reconquièrent la Morée et Égine, et s'y maintiennent pendant un siècle ; enfin, la Grèce, redevenue libre, choisit Égine pour capitale, mais son éternelle rivale, Athènes, ne tarde pas à lui reprendre la primauté ; aujourd'hui Égine n'occupe plus dans le royaume de Grèce qu'une place secondaire et ne garde plus de son ancienne grandeur que quelques ruines, un beau pays et de glorieux souvenirs.

II

Monuments. — L'île d'Égine a à peu près la forme triangulaire. A l'angle nord-ouest, est placée la nouvelle ville construite très-vraisemblablement sur les ruines de l'ancienne, car non-seulement quelques restes helléniques se retrouvent sur son emplacement, mais encore les trois ports placés au pied de la nouvelle Égine, et qui certainement occupaient autrefois la même position par rapport à la ville, sont fermés par des jetées de construction antique.

De ces trois ports, le premier, le plus au nord, est

une espèce de havre ouvert protégé par un brise-lame, et qui est maintenant abandonné ; le second, qui a la forme d'un bassin ovale, et ne sert guère qu'à de petites barques, se relie à la mer par un passage, qui autrefois était protégé par deux tours dont on voit encore quelques restes, et le troisième, double du précédent, et également de forme ovale, sert maintenant de port principal à Égine.

En mettant pied à terre, si l'on marche vers la gauche, on trouve bientôt les ruines d'un temple de Vénus. Lors du voyage de M. Leake, il y avait encore en place une colonne entière et un fût brisé dans le sens de la longueur ; ce fût reste seul aujourd'hui ; la colonne a été renversée par un tremblement de terre, et ses débris ont été enlevés. Le temple est, ou plutôt était assis sur un soubassement de sept assises en pierre d'Égine, reposant lui-même sur un massif d'environ 19 mètres sur 37. Tout l'édifice, commencé sans doute pendant le beau temps de l'art grec, a été probablement restauré à une époque de décadence, ainsi que le montre le soubassement dont une partie, en pierre assez grossièrement taillée, repose sur du blocage ; du reste, ce temple a servi de carrière aux Éginètes lors de la construction de leur église et de l'hospice des orphelins, bâtis par Capo-d'Istria.

Pausanias nous apprend qu'à l'endroit le plus apparent de la ville était une enceinte appelée Eacium, à l'entrée de laquelle on avait sculpté les figures de

ceux qui avaient été envoyés en députation vers Éaque. Tout ce qui appartenait à cette enceinte a disparu, mais on retrouve sur la côte, très-près de la ville, et sur une petite éminence, une terrasse à peu près quadrangulaire creusée dans la roche, et d'environ 100 mètres de côté. Je n'ai pas vu ce travail, mais M. About, qui l'a mesuré, croit pouvoir assurer qu'il indique le péribole de l'Eacium. Ce qui le confirme dans cette opinion, c'est que, près de là, on trouve un tumulus assez semblable à ceux que l'on remarque dans la plaine de Troie, et qui peut très-bien être le tombeau de Phocus, que Pausanias place à côté de l'Eacium.

Pausanias signale encore, dans la ville, les temples d'Apollon, de Diane, de Bacchus et d'Hécate ; mais tous ces temples ont disparu, et il n'en reste pas le moindre vestige. Comme le temple de Vénus, ils ont dû servir de carrière aux habitants d'Égine.

Au sud de l'île, s'élève une assez haute montagne portant le nom de mont Saint-Élie, et au sommet de laquelle se retrouvent quelques débris de constructions antiques formant un péribole demi-circulaire qui devait circonscrire un plateau. La partie rectiligne de ce plateau est aujourd'hui terminée par un mur de construction plus moderne, mais bâti, comme le reste de l'enceinte, avec de la trachyte rouge tirée de la montagne elle-même. Cette petite plate-forme indique, suivant l'opinion de quelques personnes, la

place où se trouvait autrefois un autel dédié à Jupiter Hellénien. M. About est de cet avis, et dénie le nom de Panhellénien, que l'on applique communément au temple placé au nord-est de l'île pour le donner au plateau du mont Saint-Élie ; mais comme cette opinion repose seulement sur une ingénieuse interprétation des textes sans preuves positives, rien ne montre jusqu'à présent qu'il faille l'accepter.

Au bas de la montagne, et du côté de la ville, on retrouve des restes antiques ayant la forme d'un parallélogramme terminé par quatre murs construits en trachyte. Une partie de cette construction est cyclopéenne ; une autre est hellénique. On croit reconnaître, dans ce péribole antique, les ruines de l'Hieron d'Aphæa.

Au nord-est de l'île, se trouve un temple dont le nom a été l'objet de bien vives discussions. Pour les uns, ce temple était consacré à Jupiter ; pour les autres, c'était Minerve que l'on y adorait. Pendant longtemps, la première opinion a prévalu, puis la seconde a paru en triompher. Je dirai encore ce que j'ai dit pour l'autel du mont Saint-Élie, que ces deux hypothèses, étant fondées sur diverses interprétations des textes, n'ont ni l'une ni l'autre des preuves positives pour s'appuyer. Cependant, en 1828, on crut être sûr de la vérité, car on produisit une inscription qui venait d'être trouvée dans le temple, et qui portait les mots de ΔΙΠΙΙΑΝΕΛΛΗΝΙΩΙ. Cette inscription, publiée

dans le troisième volume de l'expédition de Morée, a disparu depuis ; mais les partisans du nom de Minerve, loin de se laisser abattre par cette découverte assez importante, lui refusèrent, non-seulement une grande antiquité, mais encore ils laissèrent soupçonner que l'inscription pouvait bien être toute moderne et avait été faite dans le but de donner gain de cause au nom de Jupiter : car, disaient-ils, comment cette inscription a-t-elle pu tout à coup être trouvée par de soi-disant promeneurs, venus là pour ainsi dire par hasard et sans aucune prétention archéologique, lorsqu'elle avait échappé à tous les regards lors des fouilles et des fréquentes visites que des gens spéciaux avaient déjà faites au temple ? Sans rien préjuger sur cette opinion, je dirai seulement que l'on ne trouve pas toujours, même en cherchant bien, et que l'on trouve quelquefois en ne cherchant pas. Ainsi pendant un séjour d'un mois que j'ai fait à Égine, je passais en moyenne huit heures par jour à mesurer et dessiner le temple et à en interroger tous les débris ; malgré cela, ce n'est que le quinzième jour que j'ai reconnu le le chapiteau de l'ordre supérieur du naos, qui pourtant était bien visible, et seulement le vingtième que j'ai trouvé le marbre de couronnement du milieu du fronton. Lorsque les pierres sont entassées les unes sur les autres, lorsque le temps leur a donné à toutes une couleur et un aspect uniforme, lorsque la face la plus intéressante est quelquefois celle qui repose sur le sol,

il peut bien se faire qu'on néglige un fragment qui vous donnerait un enseignement précieux, et que ce soit le hasard seul qui plus tard vous serve mieux que vos recherches.

Quoi qu'il en soit, comme ce temple avait toujours un nom, je prendrai celui de Jupiter Panhellénien.

Le temple de Jupiter occupe, par ses ruines et par son enceinte, presque toute la surface du plateau qui couronne la montagne sur laquelle il est situé. Ce plateau, circonscrit, soit par des murs de soutènement d'une bonne exécution, soit par des parties de roches taillées grossièrement, a environ 70 mètres de long sur 40 de large ; un talus, dont la hauteur varie de 4 à 6 mètres, l'entoure de tous côtés, et est lui-même entouré par une ceinture en terre-plein, après laquelle commence la pente de la montagne. Sur la portion de la plate-forme placée au-devant du temple, on retrouve encore en place quelques parties d'un dallage qui devait entourer tout l'édifice, et une ouverture circulaire servant à donner du jour à une caverne creusée dans le roc, et dont l'entrée est pratiquée parmi les blocs qui composent l'enceinte du côté du nord-est.

Le temple se composait, lors de sa fondation, d'un portique extérieur avec six colonnes de face sur douze de côté, y compris celles des angles ; d'un pronaos, d'un naos et d'un opisthodome, et était élevé sur trois gradins apparents et sur deux ou trois autres, suivant

la forme du sol, de diverses hauteurs, enfouis sous terre et servant de fondation aux premiers.

Les gradins apparents faisaient le tour de l'édifice, s'arrêtant seulement au milieu de la façade pour livrer passage à une pente douce qui donnait accès au temple.

A l'époque de l'expédition des auteurs de l'ouvrage sur les Antiquités Ioniennes, il y avait encore en place vingt-deux des colonnes du périptère, les deux colonnes du pronaos, et cinq des assises inférieures des colonnes de l'intérieur du naos.

Lors de l'expédition de Morée, ces assises intérieures étaient déjà renversées, mais il restait encore les colonnes du pronaos et vingt et une des colonnes du portique. Maintenant, une de ces dernières colonnes et l'architrave qu'elle soutenait en partie sont tombées, ce qui réduit à vingt les colonnes du périptère : ce sont les six colonnes de la façade principale surmontées de leurs architraves : sept colonnes du côté nord, en comptant celle de l'angle avec quatre architraves ; sept du côté sud, comptant également celle de l'angle, avec cinq architraves ; et deux enfin sur la face postérieure soutenant une architrave ; une seule de ces colonnes n'a plus de chapiteau ; c'est la dernière du côté sud. Les traces de trois autres et de leurs cannelures sont restées empreintes sur le sol. Les colonnes du pronaos sont également encore en place et soutiennent l'architrave du milieu.

Quant aux murs qui fermaient les trois salles antérieures du temple, ils sont presque entièrement détruits, il n'en reste plus que quelques parties de l'assise inférieure. Le sol du temple et une grande surface de celui du plateau sont couverts par une grande quantité de débris et de matériaux provenant de l'édifice.

Voici quelques-unes des principales dimensions du temple de Jupiter.

Largeur du temple, prise au bas du 2e gradin.	15m,16	
Longueur prise à la même place.....	29	225
Largeur du dedans du naos.....	6	44
Longueur du dedans du naos.....	13	08
Colonnes extérieures. Hauteur générale, y compris le chapiteau.....	5	272
Diamètre inférieur au fond des cannelures..	0	93
Diamètre supérieur.....	0	69

La position du temple de Jupiter Panhellénien est admirable ; la vue s'y développe depuis Salamine jusqu'à la partie est du Péloponnèse, en y comprenant toute la ligne d'Éleusis, d'Athènes, du cap Sunium et des îles Saint-Georges et d'Hydra ; mais, outre cette position presque exceptionnelle, outre le pittoresque de ses ruines, dont le ton fin s'harmonise merveilleusement avec le ciel, ce temple est, parmi les temples antiques, un des plus intéressants à étudier, non pas parce que son architecture en elle-même offre quelque

chose de bien particulier, mais parce qu'il nous a conservé des documents et des matériaux très-précieux sur l'histoire et l'emploi de la polychromie. En effet, il n'y a pas en Grèce de temple qui conserve autant de traces de couleur que celui d'Égine ; et, malgré les vingt-trois siècles qui se sont écoulés depuis sa fondation, les couleurs que l'on retrouve sont encore quelquefois d'un grand éclat et d'une grande vivacité. Lorsque j'en présentai la restauration extérieure et intérieure, tout était complétement peint avec des tons très-vigoureux. Je ne m'étais pas laissé aller à un caprice, mais j'avais suivi toutes les données qui existaient et qui avaient été vues soit par des voyageurs qui m'avaient précédé, soit par moi-même.

J'ai trouvé parmi les débris du temple des pierres qui m'ont paru prouver qu'il était découvert. Je ne puis donner ici les raisons qui m'ont conduit à cette opinion, mais les personnes, pour qui la polychromie et la question des temples hyppètres auront de l'intérêt pourront trouver des renseignements plus précis dans une série d'articles que j'ai publiés dans la *Revue archéologique* en 1854.

A mi-chemin de la route du temple à la ville est un monticule assez élevé sur lequel est située une ville appelée Paléa-Égina, mais qui est maintenant complétement abandonnée et détruite, et qui n'a plus rien d'antique que le nom.

III

Pays. Habitants. — Toutes les maisons éparses dans l'île ont une apparence de propreté dont pourtant elles ne sont pas redevables aux habitants; c'est la pluie qui se charge de les laver, le soleil de les sécher, et le vent de les balayer; et, comme la pluie tombe drue, quand il pleut, que le soleil est ardent et que le vent souffle vigoureusement, la besogne est fort bien faite; malheureusement les intérieurs des maisons subissent également les mêmes influences, mais alors la poussière tourbillonne sans s'échapper et se change en boue au contact de l'eau; puis, quand revient le beau temps, la boue se remet en poussière, et tout recommence dans le même ordre sans que jamais on pense à le troubler.

Le lendemain de notre arrivée à Égine, nous avions pris domicile, About et moi, dans une petite cabane, sise à environ trois quarts de lieue du temple, c'était la plus proche; notre habitation se composait d'un rez-de-chaussée servant de cuisine, de cave et de bûcher, et communiquant à un premier étage au moyen d'une échelle qui aboutissait à une trappe. Ce premier étage, d'environ deux mètres de large sur quatre de long, était à moitié occupé par un grand coffre à grains

élevé de deux pieds au-dessus du sol et dont nous avions fait notre lit de camp.

Le soir venu, nous plaçons nos matelas sur le coffre et nous ne tardons pas à les rejoindre et à nous livrer au sommeil dont nous avions grand besoin ; mais, au milieu de la nuit, je suis saisi par un affreux cauchemar : je rêvais que je me noyais et que je faisais de vains efforts pour sortir de l'eau ; enfin, près de succomber, je me débats tellement, que je me réveille tout pantelant, et je vois avec horreur que mon rêve n'était que le reflet de la réalité : mon lit était trempé, j'avais la figure inondée. La pluie étant survenue et s'étant infiltrée par une large crevasse ouverte dans le toit juste au-dessus de ma tête, tombait à grosses gouttes, partie sur le visage et partie sur le lit. Je me lève tout d'une pièce en éclaboussant About, qui se réveille à son tour, et je cherche un abri dans un autre coin de la chambre, après toutefois avoir placé un pot au-dessous de la gouttière.

Le lendemain matin nous prévenons notre hôte de notre mésaventure; cela le fit beaucoup rire; il alla chercher alors un peu de terre qu'il délaya dans l'eau et en fit une pâte qu'il plaça sur la terrasse au-dessus du trou, la recouvrit par une planche vermoulue maintenue par une grosse pierre, et le dommage fut réparé.

Du reste nous étions encore moins clos que nous n'étions couverts. Indépendamment d'une porte et de

deux petites fenêtres qui étaient censées se fermer par des volets en bois, il y avait dans les quatre murs sept trous qui avaient sans doute été faits pour placer les échafaudages, et que l'on avait négligé de boucher. Nous sacrifiâmes une partie de notre garde-robe pour remplir tous ces trous ; mais, lorsque l'opération fut terminée, nous étions dans l'obscurité la plus complète. Il n'y avait pas de milieu, il fallait ou renoncer à voir clair ou bien voir tous nos papiers tourbillonner au moindre souffle du vent.

Après trois ou quatre jours de séjour à Égine, About retourna à Athènes, me laissant seul dans l'île avec un vieux domestique appelé Constantin, et qui devait joindre à ses fonctions subalternes celle plus noble de me servir d'interprète; mais j'avais déjà bien de la peine à le comprendre, car il parlait un langage composé de grec, de turc, de français et d'italien, qui peut-être même n'aurait pas été très-intelligible pour les personnes possédant à fond ces quatre langues, et pourtant ce brave Constantin me disait souvent : *Moi sapir parlare tutte les lingue.*

Je restais confondu par tant de savoir, moi qui, à part une trentaine de phrases que j'avais apprises dans un vocabulaire polyglotte, étais forcé de converser avec les Grecs au moyen d'un tiers. Comme ce genre de conversation m'entraînait à quelques longueurs et à un certain décousu, je n'ai pu étudier suffisamment le caractère des Éginètes ; seulement ils m'ont paru

affables, d'humeur facile, gais, ouverts et liant très-facilement connaissance. Malheureusement lorsque ces bonnes gens venaient me parler longuement, je ne pouvais leur répondre que *kalo kalo :* c'était pour moi le fond de la langue. Lorsque j'ouvrais la bouche pour prononcer ces mots sacramentels, les Éginètes qui m'entouraient faisaient immédiatement silence et attendaient anxieusement; puis, voyant que mon éloquence s'était bornée au *kalo kalo*, ils reprenaient leur dialogue en l'accompagnant de gestes expressifs.

Un jour pourtant, en arrivant au temple, je trouvai un Grec qui m'attendait ; il avait appris qu'un *effendi* était dans l'île, et comme il parlait en bon italien, il venait pour causer avec moi. Comme, depuis plus de quinze jours, j'étais réduit au *moi sapir* de Constantin, je l'écoutai de toutes mes oreilles. Il me dit son nom, son âge, celui de sa femme et le nombre de ses enfants ; il était laboureur par occasion et marin par état; il avait vu Venise et Trieste ; bref, après une heure nous étions les meilleurs amis du monde. Je lui offris du tabac et de ce bon vin d'Égine auquel on s'habitue si facilement, et il partit enchanté en promettant bien de revenir me voir. Il revint en effet plusieurs jours de suite, amenant avec lui deux ou trois de ses amis qui partageaient également mon vin et mon tabac, à la grande indignation de Constantin qui m'accusait de déroger. Malgré cette accusation, il ne manquait pas de remplir le gobelet et de boire à son tour.

Lorsque tous ces braves Grecs, Constantin y compris, avaient fini de boire, ils ouvraient la bouche à plusieurs reprises, et, ma foi, disons le mot, dans une langue qui brave aussi l'honnêteté, ἠρεύγοντο à qui mieux mieux, puis ils se souriaient et se saluaient en se disant quelques paroles qui, je suppose, remplaçaient notre Dieu vous bénisse; la première fois je fus surpris, presque scandalisé, tant les préjugés ont de force, même à l'étranger; mais plus tard j'ai su que c'était une politesse du pays, et je crains d'avoir laissé aux Éginètes une bien triste opinion du savoir-vivre des Français, quand je pense que jamais je ne leur ai rendu cette politesse.

Je pourrais me consoler si je n'avais eu affaire qu'au menu peuple d'Égine, qui n'est peut-être pas d'un caractère très-susceptible; mais malheureusement les autorités de l'île ont dû avoir à se plaindre de mon incivilité.

Un jour que j'avais envoyé Constantin à la ville pour renouveler mes provisions, j'étais dans ma chambre occupé à réunir quelques notes, lorsque ma porte s'ouvrit toute grande ; je levai les yeux pour voir la visite qui m'arrivait, et j'aperçus deux Grecs, dont les fustanelles n'étaient pas de la première blancheur, et qui, arrêtés sur le seuil, me regardaient en riant d'un rire stupide et silencieux que je n'oublierai jamais. Les coins de la bouche cherchaient à regagner les oreilles qui étaient devenues rouge-ponceau, sans doute en crainte de voir de trop près un formidable râtelier qui

eût fait envie à une génération de dentistes. Après une contemplation mutuelle qui dura quelques secondes, le plus grand des deux me dit *buon giorno*. Croyant avoir affaire à des marins polyglottes, je leur demandai ce qu'ils désiraient; alors le même rire silencieux vint encore se stéréotyper sur leurs visages. Voyant qu'ils ne disaient rien, je repris mon occupation; au bout de deux minutes un nouveau *buon giorno* me fit lever les yeux et revoir toujours les mêmes faces riant bêtement et sans bruit; enfin près d'un quart d'heure se passa sans qu'ils changeassent d'expression, sauf l'instant où ils me disaient *buon giorno* qu'ils répétaient régulièrement à peu près toutes les minutes. A la fin, impatienté, je me levai, les pris par le bras et les poussai dehors, non sans remarquer que leurs bouches étaient encore agrandies et que leurs oreilles étaient devenues plus rouges.

Lorsque Constantin revint de la ville, il me dit qu'il avait rencontré les deux Grecs qui lui avaient parlé de ma réception, et je fus terrifié lorsqu'il m'apprit le rang de ces personnages: j'avais mis à la porte le gouverneur d'Égine et son adjoint, qui venaient m'apporter la permission de faire des fouilles!

Ce qui peut diminuer les regrets qu'aurait pu me donner une conduite aussi sans gêne, c'est que je me suis montré hospitalier envers une cargaison d'Éginètes; c'était malgré moi, il est vrai, mais le fait n'en existe pas moins.

Lorsque je partis d'Égine pour retourner à Athènes, j'avais fait prix avec un patron de l'île pour qu'il transportât au Pirée mes échelles, mes matelas et Constantin et moi par-dessus le marché ; il était convenu que la barque pontée m'appartiendrait à moi seul, quel que fût le temps de la traversée. Je payai la somme fixée et fis transporter à bord tous mes ustensiles ; lorsqu'arriva l'heure de m'y transporter moi-même, je me dirigeai vers le port avec cette impression de tristesse que l'on ressent toujours lorsqu'on quitte un endroit où l'on ne pense pas revenir. Mais quelle ne fut pas ma stupéfaction en apercevant dans la barque une douzaine de Grecs qui en avaient pris possession ! Je commençai à crier et à faire demander le patron ; on me fit répondre qu'il venait de partir pour Mégare et que jamais on ne revenait seul en barque d'Égine. Lorsque je fus certain qu'il me fallait accepter la chose telle qu'elle était, je pris mon parti en pensant ou que j'avais eu affaire à un fripon, ce qui m'étonnait pour un Grec, ou bien que je payais le passage aux habitants de l'île. Je m'arrêtai à cette dernière opinion qui flattait davantage mon amour-propre, et je me glissai tant bien que mal au milieu du demi-quarteron d'Éginètes que je prenais mentalement sous ma protection ; mais, malgré moi, je pensais à l'ingratitude des hommes, et je craignais qu'une fois au port mes passagers ne m'oubliassent bien vite. Je fus détrompé en arrivant à Athènes, et je pus reconnaître qu'ils m'avaient laissé un souvenir

dont je ne pus me délivrer que par un bain complet et une lessive générale de tous les vêtements que j'avais sur le corps. C'était du reste à peu près inutile, car une semaine après nous partions, A. de Curzon, About et moi, pour faire le voyage du Péloponnèse, et, au bout de peu de jours, nous étions convaincus que la vermine devait être considérée par les Grecs comme chose d'utilité publique.

CHAPITRE III

LES NOUVELLES SALLES DU PALAIS DE JUSTICE.

Il est bien rare qu'une œuvre quelconque rallie tous les suffrages à sa première apparition ; ce que celui-ci approuve est blâmé par celui-là : chacun émet son observation et critique par passe-temps ou par conviction. Les hommes compétents se laissent souvent entraîner eux-mêmes, et les écrivains qui font l'office de juges publics, fidèles à leur drapeau ou à leurs théories, sont entraînés à combattre tout ce qui s'en écarte. La foule alors, indécise et mal guidée, suit un peu à l'aventure les premiers appréciateurs, et, se laissant aller à une censure facile, ne cherche presque toujours dans son impression qu'un prétexte à un bon mot, voire même à une banalité.

Ce n'est que lorsqu'un certain temps s'est écoulé que les idées s'équilibrent : alors les passions s'apaisent, et le jugement devient plus sain, plus net, plus équitable ; on oublie les petites rivalités passées, les critiques démodées, et l'on accueille enfin ce que l'on repoussait jadis. C'est ainsi que se forment et s'établissent les réputations, lorsque, à vrai dire, les œuvres sont viables : la discussion d'abord, sinon le dénigrement ;

puis après l'étude réfléchie ; puis enfin la consécration.

Cette espèce d'incubation admirative se manifeste presque toujours ; mais, arrivée à la dernière période, l'œuvre acceptée par tous s'impose aux générations futures et s'ajoute aux traditions passées. Bien imprudent alors qui voudrait l'attaquer ! car elle n'appartient plus à son auteur ; elle appartient tout entière au pays, et ce pays, malgré sa légèreté apparente, tient encore à ses gloires et sait les défendre au besoin.

Tous les arts sont soumis à cette phase d'indécision et d'intolérance ; mais l'architecture est peut-être celui de tous qui a eu le plus à souffrir des jugements prématurés. Là, en effet, l'artiste travaille sous les yeux du public, qui, impatient et par suite injuste, ne veut pas attendre la manifestation complète de la pensée pour formuler sa sentence ; il veut exprimer son impression alors qu'il faudrait la réserver ; il veut terminer à sa guise et critiquer ce qui n'est qu'ébauche ou préparatif. De plus, l'architecte, forcé de réussir du premier coup, n'a pas la liberté de retoucher ou d'étudier à nouveau ; les retouches sont dispendieuses, les études arrivent trop tard. Il faut donc que l'artiste produise de jet, sans essais et sans fautes, devant pour ainsi dire être infaillible ; on ne lui pardonnerait pas une erreur, pas une faiblesse ; telle l'œuvre est conçue d'abord, telle il faut qu'elle demeure, et un simple oubli, une simple négligence qui n'apparaît qu'à la fin,

amène le public intolérant et sévère à oublier les qualités d'ensemble pour railler un détail insignifiant, comme si l'omission d'une virgule devait faire condamner tout un poëme.

Parmi tous les monuments soumis à la critique populaire et qui doivent accomplir la phase que j'ai signalée, un seul pourtant paraît devoir faire exception, non-seulement parce qu'il apparaît à peu près tout d'une pièce après son achèvement, mais encore parce que sa perfection tend à le garantir de toute attaque. Je veux parler des nouvelles salles et de la nouvelle façade du Palais-de-Justice que M. Duc vient de livrer au public.

Certes, c'est là une œuvre considérable que cette conception où le talent de détail se trouve réuni à la grandeur de la composition ; certes, c'est là la manifestation artistique d'un maître qui tout d'abord doit s'imposer et commander le respect.

M. Duc a été aidé dans l'accomplissement de sa tâche par un architecte distingué, M. Dommey, qui, s'occupant surtout de la partie contentieuse et administrative, laissait à son confrère la haute direction de la partie artistique.

Depuis la retraite de ce premier collaborateur, M. Duc a appelé à lui un autre architecte plus jeune, mais non moins méritant, M. Daumet, qui continue les mêmes traditions de dévouement à l'œuvre collective que son quasi-homonyme avait déjà montrées.

Mais, tout en reconnaissant l'utile assistance que l'architecte en chef du Palais-de-Justice a reçue de ses collègues, il faut néanmoins faire remonter jusqu'à lui seul toute la responsabilité artistique de ses travaux, responsabilité qu'il a glorieusement assumée sur lui en la concentrant entre ses mains. Aujourd'hui que sa tâche est terminée, aujourd'hui qu'il peut montrer le fruit de ses labeurs, M. Duc, qui en cas d'échec aurait justement attiré sur lui toute la critique, doit justement aussi, alors qu'il a réussi si complétement, attendre avec orgueil les éloges qui viendront à lui et qui lui diront par leur sincérité et leur unanimité qu'il est un des chefs de notre grand mouvement architectural.

Je ne veux pas, dans ce court article tout d'impression et de sentiment, décrire le palais et ses nouvelles salles : la description ne vaut pas une visite que chacun voudra faire; puis décrire ici, ce serait admirer, et les formules me manqueraient bien vite s'il fallait trouver nouvelles louanges à chaque nouvelle beauté, s'il fallait détailler cet ensemble saisissant.

Les grandes portes des extrémités du vestibule, la disposition des escaliers, le soubassement qui porte les arcs accouplés et les arcs eux-mêmes, les bancs placés aux entrées des salles d'assises, les plafonds, les boiseries, la porte centrale si puissante et si originale, le splendide entablement de la façade...,

que sais-je? tout enfin, tout est élégant et ferme, grandiose et sincère; l'amour, le respect de l'art, se montrent partout, sans trahir aucune lassitude, sans laisser voir aucune négligence. C'est la pureté grecque, sinon plus noble, à coup sûr plus variée et plus nouvelle; c'est la recherche virile de la délicatesse, c'est la grâce dans la fermeté. Les pleins et les vides se balancent sans indécision, les profils s'épurent sans sécheresse, les saillies s'accusent sans lourdeur, l'harmonie règne partout, le talent jaillit de toute part, et l'œil charmé s'arrête avec une sorte de volupté naïve sur toutes les parties de ce magique ensemble, où tout est bien, où tout est beau. Puis, comme pour se reposer de cette espèce d'extase artistique, si l'on étudie la partie matérielle de ce monument, si l'on regarde le soin des appareils, la perfection des ravalements et des ouvrages de menuiserie ou de serrurerie, on voit que chacun a fait son devoir et qu'une part des félicitations doit aller de l'architecte aux exécutants.

C'est donc sans arrière-pensée, sans restriction, que l'on peut se laisser aller au sentiment si doux et si rare d'une complète admiration. Honneur donc à l'artiste assez puissant pour produire une pareille impression; honneur donc au maître assez convaincu pour ne laisser jamais sa pensée s'affaiblir, et pour affirmer si victorieusement la grandeur et la noblesse de l'architecture!

Ils sont ainsi plusieurs, de ces grands architectes, qui ont montré le droit chemin à notre génération; ils sont plusieurs qui, par leurs idées élevées, ont ouvert une voie féconde qu'ils ont glorieusement parcourue. Ils forment une noble pléiade et déploient le drapeau du progrès; ils veulent la liberté dans l'art; ils veulent la raison dans la fécondité, l'étude dans l'imagination, et ils prouvent par leurs œuvres que notre époque architecturale, si injustement décriée et méconnue, se lèvera un jour pure et brillante en honorant les hommes qui l'ont formée.

Peut-être, si j'en ai le loisir, pourrai-je plus tard dire mon opinion, l'opinion d'un architecte, sur les monuments construits chez nous depuis trente ans; peut-être pourrai-je montrer aux yeux de la foule toutes ces beautés encore incomprises, et glorifier le nom des artistes dont la France a le droit d'être fière. Aujourd'hui je n'ai voulu, dans ces quelques lignes, que dire tout haut ce que tous nous pensons, nous, confrères de l'architecte du Palais-de-Justice: c'est que l'art vient de remporter une victoire, et que c'est s'honorer soi-même que de savoir admirer M. Duc.

CHAPITRE IV

DU RIRE AU THÉATRE CAUSÉ PAR LA RÉPÉTITION.

Francisque Sarcey avait traité cette question dans le journal *Le Temps*, et, pour mieux la résoudre, il avait fait appel à ses lecteurs en leur demandant leur avis sur ce sujet. Plusieurs répondirent à cet appel, et Sarcey résuma toute la discussion dans un dernier article.

Peu satisfait de toutes les raisons alléguées, il me prit fantaisie de dire aussi mon mot et de rechercher à mon tour la cause de l'effet produit. Ainsi je fis ; ma lettre fut insérée dans le journal à la place du feuilleton hebdomadaire, et le débat fut déclaré clos.

Je remets aujourd'hui mon article sous les yeux du public ; le jugement qu'on en a fait s'étant divisé en deux : approbation complète de l'idée d'une part, accusation de paradoxe de l'autre. Il reste encore à juger en dernier ressort.

Mais ce n'est pas seulement pour produire les pièces du procès que je réunis aujourd'hui ma théorie sur la répétition aux théories que j'ai développées dans ce volume. C'est surtout parce que la loi que j'indique

ne se rapporte pas exclusivement au sujet traité, mais bien encore à tous les arts en général. La théorie de la répétition se retrouve en dehors du théâtre et fait partie des principes fondamentaux de toutes les créations artistiques ; par cela même elle rentre dans mon domaine, et c'est à ce point de vue que je publie cet article.

Comme je l'annonce à la fin de ma lettre à Sarcey, j'aurais pu compléter les principes énoncés par d'autres principes qui s'y rattachent ; mais tout cela est déjà indiqué dans le cours de ce volume, et, puisque j'ai étudié la répétition, je sais fort bien que la répétition de l'ennui cause un ennui plus grand, et il me paraît prudent de ne pas servir d'exemple. Je publie donc cette lettre sans lui donner de post-scriptum.

Mon cher Francisque,

Dans les explications que tu donnais sur l'effet de la répétition des mots au théâtre, tu disais certainement des vérités, mais cela cependant ne constituait pas un ensemble, et ne présentait pas une formule bien définie; ce n'était que des faits particuliers : ce n'était pas une théorie générale et complète qui, partant d'un principe universel, venait ensuite se représenter dans la question particulière.

Il me semble pourtant qu'il y a dans le problème que tu as posé une manifestation spéciale d'une loi nouvelle ; que l'effet produit par cette redite des mots fait

partie d'un grand système, et n'est en somme qu'une page d'un volume : c'est ce volume que je voudrais analyser; c'est ce système que je voudrais étudier, bien certain que, si je réussis dans la constatation du phénomène d'ensemble, tu seras de mon avis pour constater alors la cause du phénomène particulier.

Quel est le principe immuable de la vie universelle, principe qui se trouve en toutes choses, qui se manifeste à tout instant, et se présente très-visiblement dès qu'on veut bien le rechercher? C'est celui de la *répétition*. Tout se répète dans les mondes, tout s'est répété, et se répétera toujours; c'est la condition *sine quâ non* de la vie : supprimez la répétition, rien de ce qui est aujourd'hui ne se conservera.

Cet axiome, que je pose tout d'abord, n'est pas une théorie plus ou moins spécieuse. Les faits seuls, et des faits dont la vérité est indiscutable, indiquent la permanence et la perpétuité de la répétition. Je ne veux en citer que quelques-uns; mais, une fois la marche indiquée, c'est par milliers que les exemples vont se présenter à l'esprit.

Je commence par notre système solaire et planétaire, et je pourrais déjà dire, comme Petit-Jean : *Quand je vois le soleil et quand je vois la lune.* Je constate que le soleil tourne régulièrement sur lui-même, qu'à chaque révolution il répète son mouvement. Je constate que toutes les planètes et la terre, par conséquent, répètent de toute éternité leurs mouvements

de translation et de rotation : les satellites en font autant, de sorte que, depuis l'époque de leur création, les mondes subissent la loi inflexible de la répétition.

Prenons maintenant notre globe tout seul. Les années succèdent aux années, les jours aux jours, et, malgré le proverbe qui dit que ceux-ci se suivent et ne se ressemblent pas, ils se ressemblent néanmoins dans leurs évolutions ; les aurores, les midis, les crépuscules et les nuits, suivent et précèdent lesnuits, les crépuscules, les midis et les aurores. Les saisons, quelques légères différences qu'elles accusent, se succèdent dans un ordre réglé : chaque hiver répète un hiver, chaque été répète un été. La loi immuable est le seul guide de ces transformations successives qui, variant un instant, se retrouvent bientôt dans la période de retour et redisent chaque fois : *répétition, répétition.*

Si des grands mouvements des mondes nous descendons aux évolutions plus petites mais plus nombreuses de la vie sur la terre, nous retrouvons le grand principe qui se montre à chaque pas, et qui ne permet pas qu'on le méconnaisse. Les plantes germent et produisent chaque année ; les feuilles tombent à chaque automne, et repoussent à chaque printemps. La nature meurt et se renouvelle aux mêmes époques, et les plantes, et les arbres, et les feuilles, et les fleurs, ne peuvent vivre et mourir qu'en subissant la loi fatale de la répétition.

La vie animale est soumise aux mêmes phases; la faim, la soif, le sommeil, se font sentir chaque jour; la respiration, les battements du cœur : tout enfin ce qui constitue la vie, n'est produit que par la répétition des mêmes phénomènes. Supprimez un instant la répétition quelconque de l'un des actes vitaux, l'être meurt et l'humanité n'existe plus !

Passons maintenant de l'ordre physique à l'ordre moral. Ici, encore, la grande loi s'affirme dans toute sa vigueur. Les passions, qui marquent la manière d'être de chacun, ne sont que la répétition d'un sentiment personnel, qui constitue le caractère particulier. L'homme avare répète chaque jour son sentiment d'avarice; le jaloux répète son sentiment de jalousie; l'amitié ne peut exister que par une répétition continue, et il en est de même de l'amour, qui, bien que plus inconstant, ne dure cependant que par la répétition de la même pensée : à l'instant où la répétition des sentiments d'amour ou d'amitié ne se présente plus, l'amitié et l'amour ont vécu. Si ce retour constant de la pensée n'existait pas, il n'y aurait plus ici-bas qu'incertitude et imprévu; les hommes ne seraient guidés par aucune idée, et la passion disparaîtrait; il n'y aurait plus qu'une vie matérielle sans but, sans aucune suite. Les idées de liberté, d'oppression, de dévouement, d'amour ou de haine, n'étant plus sollicitées par la répétition perpétuelle de la même intuition, ne pourraient plus se produire : les relations journalières

seraient rompues, la famille détruite, et la phalange humaine, sans liens communs, ne formerait plus qu'une foule errante d'insensés. Les passions ne sont qu'un instinct particulier tout comme l'instinct qui guide les animaux, et l'instinct ne peut avoir force, vie et durée, que par l'acte constant, inconscient et immuable de la répétition.

Avant de mener notre étude plus loin, avant d'étudier l'intelligence et ses productions, il est utile de se rendre compte de l'influence que cause à l'esprit la répétition continue. Eh bien ! on peut affirmer que la première des qualités de ce retour perpétuel est d'inspirer à l'homme un sentiment *profond* de quiétude et de tranquillité. Cette succession constante, qui se manifeste sans secousses et qui ne fait jamais défaut, donne le calme et la confiance. On sait que telle chose doit venir, on sait que telle impression doit se renouveler, peut-être ne se rend-on pas très-bien compte de l'influence immense de ce calme et de cette sécurité, comme un homme bien portant n'apprécie pas à sa juste valeur tout le prix de la santé Mais, pour bien se pénétrer de ce sentiment complet de quiétude, on n'a qu'à supposer un instant la nature physique sans répétition, comme je viens de le supposer pour la nature morale. Peut-on alors se faire une idée de la vie, si, par exemple, les jours et les nuits ne se présentaient pas régulièrement ; si, au lieu de se répéter, les intervalles de lumière et d'obscurité changeaient à

chaque évolution de durée, d'intensité et de couleur? Que deviendrait l'humanité, si la plante poussait au hasard, si le grain de blé produisait tantôt des roses et tantôt des chardons; si les animaux, privés un jour, devenaient sauvages le lendemain? Que sais-je enfin, si, en un mot, la grande, l'indispensable loi de la répétition venait à être délaissée un seul moment! Rien ne serait plus, du moins tel qu'il est, et si la vie pouvait exister encore parmi nous, elle se manifesterait dans des conditions bien différentes de la vie actuelle.

Ainsi, soit intuition, soit raisonnement, soit instinct, soit habitude, il est positif que tout calme ne peut nous venir que de la répétition. C'est de là seul que découle assurance et sécurité; c'est alors que l'homme, quand il veut produire, est amené, pour ainsi dire à son insu, à employer la loi fondamentale; et soit aussi intuition ou instinct, soit parce que le cerveau, faisant partie de la création totale, doit être dépendant des lois de la création, il est certain que tout ce qui est créé par l'homme montre à tout instant qu'il est soumis au phénomène de la répétition.

Prenons les arts. L'architecture n'a jamais pu, et ne pourra jamais se produire sans la répétition : répétition d'ensemble, répétition de détails. Les plus bizarres des artistes, les plus ingénieux, les plus savants, les plus fous comme les plus sages, n'ont pu se soustraire à la règle mère; et, quels que soient les ef-

forts qu'ils aient faits pour s'en écarter, ils ont toujours été dominés par elle : le temple égyptien, le temple indien, tout comme les temples grecs et romains, ont employé la répétition des colonnes, des piliers, des vides et des pleins, c'est-à-dire des parties constituantes de l'œuvre. Les ornements eux-mêmes, malgré leurs variétés, se répètent entre eux : tout chapiteau est composé de plusieurs parties semblables ; toute corniche, tout bandeau est composé d'une suite de membres qui se répètent, denticules, modillons, consoles : tout cela n'est que la manifestation de la répétition. Puis la symétrie n'est encore elle-même qu'une répétition plus importante et plus marquée. Tout dans ce grand art si complétement humain, puisqu'il ne procède que de la pensée humaine, tout indique que la force, la quiétude, la tranquillité, ne viennent que de l'application de la loi de répétition.

Les monuments les plus étranges ne peuvent s'affranchir en entier de cette loi : et, quoi qu'on fasse, les lignes perpendiculaires répètent les lignes perpendiculaires, comme les horizontales répètent les horizontales. Je pourrais varier ces exemples à l'infini, et partout je montrerais la loi générale, et dans l'église gothique, et dans le palais, et dans tous les édifices du passé et dans tous ceux du présent. Il faut que cette puissance de répétition soit bien dominatrice, puisque ceux-là mêmes qui voudraient renverser toute doctrine et défier tous les dieux ne peuvent y échapper ; c'est

que l'homme, en créant, ne peut empêcher qu'il n'ait été créé, et qu'il garde, à son insu, comme sauvegarde de son intelligence, les principes fondamentaux de la vie des mondes.

La peinture, elle aussi, est un art de répétition, et cela même en dehors de la nature dont elle s'inspire et qu'elle copie. Cependant, cette copie de la nature constitue une certaine phase de répétition, en ce que l'objet représenté n'est pas inconnu ; et cette inspiration est encore présente, lors même que l'artiste voudrait l'éviter. Ainsi, les monstres que le peintre composerait, si son sujet l'y amenait, ne seraient que des répétitions totales ou partielles d'êtres vivants et si, par hasard, la composition de ces monstres échappait un instant au regard du visiteur, celui-ci, mal à l'aise devant une chose nouvelle, chercherait à la décomposer et à retrouver dans les traits indiqués des ressemblances avec des créations plus vulgaires ; tout comme, lorsqu'on regarde les nuages, on cherche malgré soi à les comparer à des objets dont on connaît la forme et la destination. Là comme ailleurs, quand la répétition n'est pas évidente, on se sent saisi d'un certain malaise qui ne se passe que lorsqu'une ressemblance est venue à votre secours ; là, comme en tout, une chose complétement nouvelle et inattendue ne produit qu'un *effet de choc*, mais non un *effet de sentiment :* il faut la perpétuité, la continuité, la répétition pour causer une impression durable ; et, bien

qu'un tableau ne répète la nature que dans des conditions particulières à l'art, il fait penser et comparer, et c'est déjà là la production du retour d'une première idée.

Mais, en dehors de ces observations, la peinture en elle-même accuse et trahit la loi de répétition ; et dans l'ensemble du tableau comme dans le détail, cette loi est visible pour qui veut la chercher. Malgré lui, l'artiste est amené, dans son œuvre, à répéter à tout instant les contours et les couleurs. Il croit en vain varier le tout : la pensée du beau qui le dirige le porte inconsciemment à retrouver dans une partie de sa composition une réminiscence d'une autre partie. Les lumières, les ombres, les tons et les formes se répètent dans leur apparente variété, et l'œuvre ne devient calme et durable que dans ces conditions, alors que les répétitions inconscientes se produisent naturellement et sans secousses, comme se produisent sans secousses et naturellement les répétitions de la vie universelle. Ainsi, pour citer un exemple : on peut constater que dans le prodigieux tableau de Véronèse, *les Noces de Cana*, malgré la diversité des tons qui éclatent à l'œil, les trois quarts au moins des couleurs, des effets et des valeurs de cette splendide composition, ne sont que la répétition du dernier quart. Mais toutes ces analogies, toutes ces réminiscences, qui se produisent simplement, je dirai presque naïvement, indiquent tout le grand génie du maître qui,

suivant son sentiment personnel, laissait néanmoins son esprit sous la direction de la grande loi. L'art d'un côté, la nature de l'autre, ont alors amené à l'achèvement de l'œuvre, œuvre qui constate le rapport de la pensée humaine avec la pensée initiale et créatrice.

Vient maintenant le tour de la musique. Cet art, peut-être encore plus que les autres, est un composé de répétitions ; les exemples ne me manqueraient guère pour le prouver ; mais comme la vérité de mon assertion doit frapper tous les esprits, je ne veux dire que quelques mots sur l'emploi du retour de l'idée, et sur le charme que ce retour, et que ce retour seul procure aux auditeurs. Sauf peut-être la soi-disant musique de l'avenir, qui ne peut s'apprécier qu'après quelques exécutions successives, qui ne sont autres que des répétitions, la plus grande partie de la musique mélodique, et surtout de la musique dramatique, emploie le mode répété. Les morceaux commencent, le plus souvent, par quelques mesures qui viennent se reproduire à la seconde phrase, et se reproduisent ensuite à la fin du développement du thème ; puis, le plus souvent encore, le morceau chanté par un artiste seul, se répète chanté par un second, et se répète encore chanté par tous deux ensemble. C'est là alors l'apogée de la sensation : c'est là que l'impression est le plus vive. Au surplus, qui n'a remarqué que plus on entend une œuvre musicale, plus la satisfaction est grande? Or, ces auditions diverses ne sont autres que

des répétitions. J'aurais à dire mille choses sur ce sujet, et sur les écoles qui ne sont qu'une suite de répétitions; sur la fameuse phrase des « ténèbres de Moïse », qui est un exemple frappant de l'influence du retour d'un motif; sur l'harmonie qui emprunte son charme aux lois précitées; sur le rhythme, qui n'est qu'une répétition perpétuelle, et quasi le battement de pouls de la mélodie; mais cet art musical est tellement fécond en exemples indiscutables, que je préfère laisser à chacun le plaisir de les rechercher. Je me borne à constater que la musique, comme toutes les autres créations humaines, n'intéresse les sens et l'esprit que parce qu'elle montre avec autorité le rapport qui l'unit aux lois de la nature.

J'ajouterai cependant ceci : c'est que la source même de la musique, le son pris en lui-même isolément, n'est que la réunion de la répétition de vibrations successives : tout comme en peinture le ton, la couleur, n'est aussi qu'une suite de vibrations spéciales. De sorte que l'unité de son comme l'unité de ton, unités qui causent une impression bien définie, n'existent pour ainsi dire pas en dehors du retour incessant de la force génératrice.

J'arrive à la conclusion de toute cette étude, et, fort des principes qui m'ont guidé jusqu'ici, je vais aborder la littérature théâtrale. Il va de soi que je n'ai pas, dans ce cas spécial, à démontrer la réalité de la répétition, puisque c'est cette réalité même qui m'a conduit

à développer ma thèse. Je n'ai qu'à constater les effets et à en chercher les causes.

J'ai déjà dit et prouvé, je crois, que la répétition produisait le calme, la quiétude et la sécurité, et qu'elle laissait alors à l'esprit toute sa liberté. C'est là le grand principe qui se dégage indiscutable ; c'est le grand résultat des réminiscences. Or, il est positif qu'un sentiment quelconque ne peut avoir une manifestation complète que s'il se produit librement : si des entraves en gênent l'expansion, le sentiment en est mal défini, mal ressenti et mal exprimé. Il est donc indispensable que toute impression puisse se produire dans des conditions de sincérité, de franchise et de sécurité pour être tout à fait elle, pour s'affirmer.

Eh bien ! n'est-il pas évident que le calme et la confiance donnés par la répétition sont les meilleures conditions possibles qui permettent l'expansion complète de la sensation. On peut donc, d'après ces déductions qu'il serait facile de pousser plus loin, émettre ce principe théorique qui est basé sur l'examen des faits :

« Le sentiment ne peut se manifester librement que lorsqu'il est sollicité par la loi de la répétition. »

Je voudrais, malgré la certitude de cette espèce d'axiome, et afin de ne laisser aucun doute dans la pensée, donner quelques exemples à l'appui.

Il arrive parfois ceci : on rencontre une personne qui vous annonce inopinément la mort d'un ami qui

vous est cher. La première impression est une surprise bizarre : vous n'êtes nullement préparé à la triste nouvelle, et bien souvent, malgré vous, un rire nerveux vous saisit; alors, c'est en riant involontairement et en faisant de grands efforts pour chasser ce mouvement intempestif que vous balbutiez quelques paroles banales de circonstance. Là, l'effet est marqué. L'événement vous a surpris; le sentiment n'a pas été libre dans son expansion : il s'est traduit en dehors de votre volonté et de votre pensée. La personne qui vous a appris la triste nouvelle vous quitte, vous revenez seul au logis. Pendant ce temps, il vous revient à l'esprit les mots que vous venez d'entendre : le rire nerveux disparaît, votre sentiment se manifeste plus librement. La répétition de la pensée douloureuse vous a donné le calme nécessaire pour libérer votre impression ; et quand, à votre tour, vous pouvez redire la perte que vous venez de faire, votre esprit, éclairé et rendu plus lucide par la répétition, vous permet de sentir votre douleur et de la manifester avec vérité.

Prenons maintenant un exemple opposé. Lorsque plusieurs pîtres sont placés sur une même ligne, si le premier donne un soufflet au second, on sourit, mais sans réflexion et instinctivement. Mais si le second pître rend le soufflet au troisième, le rire devient plus franc : on sent déjà que la répétition du même geste va se faire, on l'attend. Le troisième soufflette le suivant, et ainsi de suite; et chaque fois alors le senti-

ment de sécurité qui vous dit que les soufflets iront jusqu'au bout du rang, vous permet de laisser exhaler gaiement votre impression : la répétition est prévue, et, chaque fois qu'elle a lieu, elle amène le sourire qui devient explosion lorsque le dernier pître reçoit enfin la gifle répétée. Tout le monde, plus ou moins, suivant sa nature éprouve ce phénomène, et c'est la répétition seule qui, vous laissant toute liberté de pensée, vous amène à ce surcroît et à cette manifestation de gaieté.

Ces deux exemples, pris sur le fait, sont une preuve à l'appui de l'axiome que j'ai déjà formulé, et que je répète, car il est la base de ma discussion :

« Le sentiment ne peut se manifester librement que lorsqu'il est sollicité par la loi de la répétition. »

Me voici arrivé quasi au bout de ma tâche : car si je transporte mon axiome au théâtre, je n'ai plus qu'à en juger l'effet, et l'effet est immanquable.

Je dois dire cependant, incidemment, qu'il arrive un instant où la répétition dépasse le but et ne produit plus l'effet cherché : c'est quand la fatigue amène la monotonie, et que l'impression vient à s'émousser. Mais cette question de lassitude qui arrive plus ou moins promptement, et qui serait fort intéressante à étudier séparément, ne se présente ici qu'accidentellement. Je dois donc la négliger aujourd'hui, et m'arrêter au point où la répétition permet l'apogée de la manifestation du sentiment.

J'applique donc mon axiome au théâtre. Mais, pour en montrer la vérité et la puissance, je ne l'applique pas seulement aux mots répétés qui produisent le rire, mais aussi aux mots et aux situations qui amènent les pleurs. Je commence par cette dernière application.

Au théâtre, les situations ou mots ne sont, en résumé, que les situations ou mots de la vie actuelle : comme eux, ils sont soumis aux mêmes lois; et, comme eux, ils ont les mêmes conséquences. Or, qu'arrive-t-il à la scène, et pourquoi un mot ou une situation toute seule amène-t-elle les larmes sans avoir été précédée *visiblement* par la répétition? C'est que, sans bien s'en rendre compte, et que, croyant que l'émotion vient naître tout à coup, le spectateur oublie par où il a passé pour arriver à exprimer son sentiment : mais la pensée suit instinctivement toutes les phases du développement, et subit, à son insu, mais non pas inefficacement, toutes les répétitions qui amènent à l'instant critique. Cela est si vrai, que, si un mot touchant, une situation poignante, arrivaient sans préparations, ils ne feraient aucun effet, ou du moins ils ne feraient pas un effet complet et logique. Ils pourraient causer *surprise et choc*, mais non pas amener les larmes. Il en est tout autrement, lorsque les scènes successives répètent la même idée : le développement qui se fait sur un point n'est autre que la répétition de ce point; et lorsque le mot final enlève tous les pleurs d'une salle, il le fait par la même

raison que le dernier pître souffleté enlève le rire des spectateurs.

Ainsi je prends encore un exemple dans *la Joie fait peur*. Le public sait fort bien que le fils attendu est là. Il prévoit le dénoûment, et chaque fois que le fils, la mère, ou le serviteur parlent, il sait que, malgré leurs discours, la reconnaissance maternelle et filiale se fera à un instant donné. Il se répète à tout moment la situation présente et celle qui doit venir, et lorsque enfin une effusion a lieu, à la rencontre du fils retrouvé, le public, mis en liberté de sensation par la répétition de ses pensées premières, pleure avec abondance à la scène finale, qui n'est autre que la réminiscence complète des scènes passées.

Je mets au défi de trouver, dans n'importe quelle pièce, une seule scène d'attendrissement qui n'ait été prévue par le spectateur : et, plus la prévision a été grande, plus la répétition de l'attente a été fréquente, plus le sentiment acquiert de liberté et d'expansion.

Il ne me reste plus qu'à appliquer ma théorie à la répétition des mots comiques. Je dois dire tout d'abord qu'au théâtre, les mots plaisants par eux-mêmes, les mots qui forment pour ainsi dire un petit poëme tout complet, sont bien rarement répétés : ce sont des flèches lancées qui ne reviennent pas. Il n'y a que les mots de situation ou de caractère qui peuvent et doivent revenir; car là, ce n'est pas le mot en lui-même qui saisit l'esprit, mais bien le caractère ou la

situation; et cela est si vrai, que la plus grande partie des mots à effets, sinon tous, n'ont rien de remarquable : ils ne font qu'affirmer une idée comique, et rien de plus.

Lorsque ces mots viennent à être répétés, ils sont jugés par la pensée, de la même manière que les situations douloureuses ou émouvantes, c'est-à-dire avec sincérité et certitude; c'est alors que le rire produit, se manifestant en toute liberté, peut devenir intense. Ainsi, dans *Passé minuit*, lorsque le visiteur nocturne met une bûche dans la cheminée de son hôte (Arnal, je suppose), celui-ci lui dit : « Vous mettez du bois ? » Cela en lui-même n'a rien de bien plaisant, et, si l'on n'est averti d'avance que le mot a fait déjà rire aux précédentes représentations, il n'amène pas à une franche gaieté; mais à la seconde fois où le monsieur entretient le feu, et lorsqu'Arnal répète son mot, l'esprit s'éveille, il saisit là une répétition qui va se renouveler, et qui indique la pensée et la préoccupation de l'acteur; il attend alors la situation qu'il connaît, qu'il pressent, et qu'il est dès lors mis en liberté d'apprécier. Aussi, à la troisième fois que le monsieur met le combustible, et quasi avant qu'Arnal ait répété sa phrase, le rire est déjà tout prêt et fait enfin explosion lorsque le fameux : Vous mettez du bois? est prononcé. La situation est claire et définie, l'esprit est lucide, et l'effet de la répétition est produit.

Je conclus : non pas que le sujet soit épuisé, car il

y a encore beaucoup à dire, soit sur les scènes parallèles, soit surtout sur les *oppositions*, dont la loi si remarquable est le complément indispensable de la loi des répétitions ; mais il faut se borner, et je termine en inscrivant, comme résumé, les formules qui se sont dégagées de toute cette étude :

1° La répétition est une des grandes lois fondamentales de l'univers ;

2° La répétition *seule* peut donner certitude, sécurité et continuité ;

3° La continuité, la certitude et la sécurité peuvent *seules* permettre aux sentiments de se produire en liberté ;

4° La liberté des sentiments peut *seule* permettre à l'expression d'arriver à son apogée.

Donc, toutes les fois qu'une répétition aura lieu, et suivant les circonstances dans lesquelles elle se manifestera, elle amènera à l'impatience, à l'intérêt, à la joie ou à la tristesse, exprimés sans restriction.

FIN

TABLE DES MATIÈRES

Au lecteur..... 1

AVANT-PROPOS

Évolutions des arts. — Le caprice de la mode. — L'architecture accuse le caractère des villes et des États. — Elle s'impose. — Les gens qui se croient architectes. — Guide des salles à l'Exposition. — L'architecture et la bâtisse. — Entrée dans les salles..... 5

CHAPITRE PREMIER

LES RESTAURATIONS.

Résumé : les monuments grecs et romains. — Choix d'une restauration. — A quoi elle sert. — Le bout de l'oreille. — Louvet, acropole de Sunium. — Ancelet, la Via Appia. — Vaudremer, mausolée d'Adrien. — Bonnet, théâtres de Pompéï. — Daumet, Villa Tiburtine, à Tivoli. — Guillaume, théâtre de Vérone.— Thierry, temple d'Hercule, à Tivoli.— Boitte et Thomas, les Propylées. — Les fouilles de M. Beulé. — La découverte de deux marches. — Joyau, Héliopolis à Palmyre. — Moyau, le Tabularium et les monuments du bas du Capitole..... 11

CHAPITRE II

LES MISSIONS.

Les missions et les fièvres. — Architecte et écrivain. — Guillaume et Perrot, temple de Rome et Auguste à Ancyre. — Ambroise Baudry et Boissière, Mœsie inférieure, Troësmis. — Félix Thomas, la Mésopotamie et Ninive. — La frise du Parthénon..... 25

CHAPITRE III

DESSINS ET PROJETS D'EXÉCUTION.

M. Boileau, inventeur d'une nouvelle architecture. — Boileau fils, cathédrale de Rambouillet. — Lance et Chauvin, Conservatoire de musique. — Deperthes, Notre-Dame d'Auray. — Hénard, monument du maréchal Moncey, châteaux et maisons. — Lameire, décoration d'église byzantine. — Alfred Normand, maison du Prince Napoléon. — Questel, hospice de Gisors, asile d'aliénés, hôtel de préfecture et musée de Grenoble..... 31

CHAPITRE IV

LES MONUMENTS HISTORIQUES.

Disposition des dessins. — Fondation de la commission des monuments historiques. — Questel et Laisné, pont du Gard. — Manguin, porte Saint-Marcel à Dié. — Viollet-le-Duc, porte Saint-André à Autun. — Ruprich-Robert, les abbayes de Caen, église de Saint-Saturnin. — Dessins de Millet. — Villeminot, les tombeaux de Saint-Denis. — Bœswillwald, Laisné, Devrez, Maurice Ouradou et Vaudoyer. — Viollet-le-Duc, Duban..... 40

CHAPITRE V

LES ÉTRANGERS.

Les étrangers hôtes de la France. — Les exposants ont des droits égaux. — Supériorité de la France. — La Belgique : MM. Suys, Carpentier. — Les Pays-Bas : M. Soolen. — La Prusse : MM. Orth et Waeseman. — Les joujoux prussiens. — Le goût allemand. — M. Schmitz. — L'Autriche : MM. Hasenauer, Ferstl, Hlavka, Schmidt. — La Suisse : MM. Stalder, Kunkler, Semper. — L'Espagne : M. Ortiz de Villajoz. — Le Portugal : M. Fonséca. — La Grèce : M. Katzaros. — La Russie : MM. Resanoff, Kohlman, Bohnstedt. — L'Italie : M. Lombardi, Ceppi. — Le Chili. — La Grande-Bretagne : les Aquarelles anglaises : M. Waterhouse. — Abstention des artistes. — Où va l'art..... 54

CHAPITRE VI.

LE STYLE ACTUEL.

Mise en accusation de l'architecture. — L'attaque n'est pas nouvelle. — L'art au-dessus des récriminations. — Succession des styles : incubation, naissance, croissance. — Les écoles. — Les données générales de l'architecture. — Ingénieurs et architectes. — Limite de ces professions. — L'art et les formules. — La fusion désirable. — L'Architecture en fer. — Le fer impuissant à créer un nouveau style. — Mission et emploi du fer : MM. Baltard, Hittorff, Labrouste. — Tendances du style actuel. — Élagation des œuvres. — Caractères des divers styles : grec, romain, moyen âge, renaissance, Louis XIV, Louis XV, Louis XVI, empire, Louis-Philippe. — Le style actuel, ses dérivés, ses aspirations. — Le néo-grec. — L'architecture est vraie. — Les monuments nouveaux. — Les instigateurs du progrès. — L'École de Rome. — Résumé..... 67

CHAPITRE VII

LES PIERRES.

La durée, condition indispensable. — Propriétés des matériaux calcaires. — L'étude des pierres. — La France et les carrières. — Carrières souterraines. — Carrières à ciel ouvert. — Transport des pierres. — La mine ou la tranchée. — Déchets des carrières. — Qualités et défaut des pierres. — Les pierres gélives. — Les pierres dures et les pierres tendres. — La couche préservatrice. — Opposition au grattage des monuments. — Le vandalisme. — Résistance à l'écrasement : M. Michelot. — Emploi des pierres. — L'auscultation. — Histoire d'un crapaud..... 91

CHAPITRE VIII

FERS ET FONTES.

Antiquité du fer. — Scellements du temple d'Égine. — Essor nouveau du fer. — Les trois états métalliques : fers, fontes, aciers. — Forces tirantes et forces portantes. — Division des fontes : leurs qualités et leurs défauts. — Division des fers : leurs propriétés. — Mercuriale des métaux..... 108

CHAPITRE IX

REPRODUCTION MÉTALLIQUE DES ŒUVRES D'ART.

1. **Les fontes de fer.** — Reproductions diverses des œuvres artistiques. — Reproduction métallique : Fonte, galvanoplastie, repoussage. — Fonte de deuxième fusion. — Les moules. — Les armatures. — Les noyaux. — Division des grandes pièces. — Progrès de la fabrication de la fonte. — Oxydation, moyens d'y remédier : la peinture, le dépôt galvanique, M. Oudry, la dorure.....
2. **Bronze plomb, zinc,** etc. — Composition du bronze — 119
Mitraille pendante. — Dépouille des pièces. — Coquilles. —

Moulage à cire perdue. — La patine. — Qualités et défauts du bronze. — Plomb fondu, sa provenance. — Qualités et défauts. — Versailles, l'Allemagne, le dôme des Invalides. — Le zinc. — Qualités et défauts. — Son aspect. — Art et industrie. — Métaux divers... 127

3. **Galvanoplastie.** — MM. Oudry, Christofle et Bouillet. — Prix de revient. — Les groupes de l'Opéra, galvanoplastie massive. — Les armatures. — Avantages et inconvénients de la galvanoplastie..... 137

4. **Métaux repoussés.** — Le cuivre, sa provenance. — Exécution du repoussage. — MM. Monduit et Bichet. — Les Invalides, le Vercingétorix, les coupoles du nouvel Opéra. — Division et réunion des pièces. — Prix de revient. — Avantages et inconvénients. — Repoussage du plomb. — Chêne et sapin. — Repoussage du zinc. — Résumé..... 140

CHAPITRE X

LES BOIS.

Un mot seulement sur ce sujet. — Les bois peints et les bois naturels. — Conservation du bois. — Le squelette, les muscles et la peau des ouvrages de menuiserie. — La vérité avant tout. — Serment tardif..... 149

CHAPITRE XI

LES MARBRES.

Leur nom générique. — Extrait d'un rapport — Pierre et marbre. — Les monuments italiens. — Le caractère gaulois. — Ancienneté de l'emploi du marbre ; les Grecs. — Le luxe des marbres à Rome. — Polychromie naturelle. — La recherche des gisements. — Le monde entier tributaire de Rome. — Règne d'Auguste ; le marbre et l'hygiène. — Brique et marbre. — Les fêtes publiques. — Profusion des marbres à Rome. — Les dévastations. — Les carrières propriétés de l'État. — Les tyrans. — Les édifices servent de carrières. — Déplacement du goût. — Emploi du marbre dans

le nord de l'Italie. — Impulsion nouvelle. — Troisième avatar. — Introduction du marbre en France. — Louis XVI : le château de Versailles. — Le marbre délaissé. — Invocation au Gouvernement. — Les défauts du marbre. — Les colonnes de l'Opéra. — Les essais. — Une pierre compressible. — Les terrasses. — L'altération du poli dans les intérieurs. — Étude de l'emploi des marbres selon leur destination. — Les duretés premières. — L'harmonie. — Les irréconciliables réconciliés. — Gisements marmoréens. — Le cercle vicieux. — Encouragements à l'industrie marbrière. — Diminution des tarifs de transport. — Bon marché relatif des marbres étrangers. — Une question à résoudre..... 152

CHAPITRE XII

LES MOSAÏQUES.

Définition des mosaïques ; leurs divisions. — Les mosaïques de marbre, les mosaïques d'émaux. — L'antiquité des mosaïques : Sosos de Pergame, Hiéron. — Décorations du sol, leur durée. — Les thermes antiques. — Transformation des mosaïques. — Un temps d'arrêt. — Apparition nouvelle. — Les mosaïques émaillées : Constantin. — Les basiliques. — Les traditions se conservent. — L'oubli et le renouveau. — Édification de Saint-Pierre. — Un changement d'aspect. — Restauration des anciens parvis. — Ateliers de mosaïstes en Italie. — L'Allemagne, l'Angleterre et la Russie protégent cet art. — La France reste en dehors du mouvement. — Arrivée à Paris de mosaïstes italiens. — Leurs premiers travaux. — Développement du goût de la mosaïque. — Une installation à Sèvres. — Un rêve d'artiste..... 175

CHAPITRE XIII

LA DÉCORATION ARTISTIQUE.

La réunion des arts. — La division actuelle. — Que faut-il désirer ? — Deux manières de juger. — Les exceptions. — Le but qu'il faut atteindre. — Une règle fondamentale. — Sa-

crifices des peintres et des sculpteurs. — Toutes les places sont bonnes. — L'harmonie indépendante de la beauté. — Étude préliminaire. — Quelques règles. — Mission de la peinture décorative ; la tache. — Mission de la sculpture ; la silhouette. — Résumé..... 184

CHAPITRE XIV

L'ENSEIGNEMENT ARTISTIQUE.

La crise artistique loi inévitable. — Le grand chemin et l'école buissonnière. — Les symptômes d'affaiblissement. — Déplacement des majorités. — L'impatience actuelle. — Deux manières d'être de l'enseignement : liberté ou despotisme. — La liberté doit être complète. — Impossibilité présente de la théorie. — Liberté et paradoxe. — Les maîtres après les principes. — L'École des Beaux-Arts organisée. — Quelques mots sur un décret. — Lutte et indifférence. — Indécision. — Le grand prix de Rome : utile à ceux qui ne l'ont pas. — Le respect des maîtres s'affaiblit. — Le contrôle de l'Institut. — Il faut une assemblée compacte. — Les artistes sont sous le patronage de l'État. — Avantage des bouleversements. — Réunion des pouvoirs. — La bataille des deux partis. — Un apologue. — L'enseignement du peuple. — Le Français n'a pas l'intuition artistique. — Faut-il que les artistes s'occupent du jugement de la foule ? — Les faux Mécènes. — Les collectionneurs. — Requête au ministre de l'instruction publique. — Une proposition. — La théorie séduisante. — Mission et influence de la critique..... 201

DEUXIÈME PARTIE

MÉLANGES

—

CHAPITRE PREMIER

GUIDE DU JEUNE ARCHITECTE EN GRÈCE. — CONSEILS A UN JEUNE CAMARADE.

AVANT-PROPOS

I. **Préparatifs de départ.** — Les vêtements. — Les livres. — Les fournitures de bureau. — Espérance et philosophie..... 231

II. **Itinéraire à suivre.** — Deux chemins. — Distances, tarifs et directions. — Les monnaies et les mesures. — L'arrivée en Grèce. — Les domestiques de place. — Vue de l'Acropole. — Visite aux Propylées. — L'attraction des monuments. — Promenade dans Athènes. — Excursions aux environs. — Sunium et Egine..... 238

III. **Excursion dans le Péloponèse.** — Voyage en compagnie. — Les chevaux et les Agoyates. — Provisions de voyage. — Itinéraire — Haltes et repos. — Les monuments d'Athènes : Propylées, Parthénon, Erechthéon. — Monuments divers. — Eleusis, le temple de Cérès. — Mégare : ses costumes et sa mer. — Les roches Scironiennes. — Kineta. — Kalamaki. — Corinthe : Temple de Minerve Calitinis. — Acro-Corinthe : Fontaine de Pégase; vue des deux mers. — Némée : Temple de Jupiter. — Mycènes : Porte des Lions, Tombeau d'Agamemnon. — Linteau gigantesque. — Tyrinthe. — Argos. — Marais de Lerne. — Le Tanus. — Monastère de Loukou. — Hagios-Petros. — Arakova. — Sparte : le théâtre. — Mistra : San-Salvator. — Sources de l'Eurotas. — Léondari. —

Isari. — Kakoletri. — Bassæ : Temple d'Apollon Épicurius, l'ordre ionique, le chapiteau corinthien. — Tragoyé. — Phigalie. — Cascades de la Néda. — Khan de Bouzi — Samicum. — Agolinitza. — Olympie : l'Alphée et le temple de Jupiter Olympien. — Retour à Athènes..... 248

III. **Renseignements supplémentaires.** — Les gendarmes. — Les habitants. — Les lettres de recommandation. — L'école française à Athènes. — Le choix des heures. — Le choix des instruments. — Les coups de soleil. — Excursion à Constantinople. — Souhaits de voyage..... 264

CHAPITRE II

L'ILE D'ÉGINE.

I. **Histoire.** — Prétentions des Éginètes. — Les Myrmidons. — Conquête de l'île par les Hellènes. — Les descendants d'Eaque. — Invasion dorienne. — Invasion de Pheidon. — Égine s'affranchit du joug d'Épidaure. — Richesse et puissance des Éginètes. — Guerre contre Athènes. — Illustration des Éginètes à Salamine. — L'ère de prospérité. — Nouvelle guerre entre Égine et Athènes. — Égine vaincue. — Rôle secondaire de cette île. — Le royaume byzantin, l'empire de Venise et les Turcs..... 268

II. **Monuments.** — Les ports d'Égine. — Le temple de Vénus. — L'Éacium. — Tombeau de Phocus. — Le mont Saint-Elie. — Discussion sur le nom du temple de Jupiter. — Position du temple de Jupiter Panhellénien. — Description et dimension. — La polychromie..... 276

III. **Pays et habitants.** — L'entretien des maisons. — La cabane où nous demeurons. — About retourne à Athènes. — Constantin polyglotte. — Le *kalo*. — Rencontre d'un laboureur. — Habitudes des Grecs. — Visite. — Retour à Athènes. — La barque envahie..... 285

CHAPITRE III

LES NOUVELLES SALLES DU PALAIS DE JUSTICE.

L'art mal jugé à sa première apparition. — La discussion et la consécration. — L'œuvre appartient au pays. — L'architecture a plus à souffrir que les autres arts. — Travail fait devant tous. — Impossibilité des retouches. — Une exception. — M. Duc. — M. Dommey. — Deuxième collaborateur, M. Daumet. — M. Duc seul responsable. — Esquisse de description. — Admiration complète. — Les architectes qui ont montré le chemin. — Une victoire de l'art..... 293

CHAPITRE IV

DU RIRE CAUSÉ AU THÉATRE PAR LA RÉPÉTITION.

Quelques mots d'introduction. — Un procès à juger. — Un problème posé. — La répétition principe immuable. — Le système solaire et planétaire. — La terre : Succession des phénomènes. — Les évolutions de la vie. — L'ordre moral. — Désignation des passions. — Le sentiment profond de quiétude. — Le chaos produit par la suppression des répétitions. — L'homme emploie la loi fondamentale. — Les exemples : l'architecture, la peinture, la musique. — Les effets de choc. — Les effets de sentiment. — Application des principes au théâtre. — Un axiome. — Deux faits opposés : la douleur et la gaieté. — L'apogée de la manifestation du sentiment. — Les situations au théâtre. — *La joie fait peur*. — La réminiscence des scènes passées. — Les mots comiques. — *Passé minuit*. — Effets produits. — Conclusion..... 299

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

CORBEIL. — Typ. et stér. de J. CRÉTÉ.

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01409 7345

BIBLIOTHÈQUE VARIÉE

FORMAT IN-18 JÉSUS

1re SÉRIE, A 3 FR. 50 CENT. LE VOLUME.

Aboul (Edm.). Causerie, 2 vol. — La Grèce contemporaine. 1 vol. — Le Progrès. 1 vol. — Le Turco. 1 vol. — Madelon. 1 vol. — Salon de 1864. 1 vol. — Salon de 1866. 1 vol. — Théâtre impossible. 1 vol.

Achard (Amédée). Album de voyages. 2 vol.

Achermann. Contes et poésies. 1 vol.

Armond (Edm.). Sonnets et poèmes. 1 vol.

Ferrau. Histoire de la Révolution française. 1 vol.

Houtain (l'abbé). La belle saison à la campagne. 1 v. — La chrétienne de nos jours. 2 vol. — [illegible] de nos jours. 2 vol. — La religion et la [illegible]. 1 v. — Manuel de philosophie morale. 1 vol. — Méditations sur les épîtres et les évangiles des dimanches et des fêtes. 1 vol. — Méditations sur les épîtres et les évangiles des carêmes. 1 vol. — Idées et plans pour la méditation et la prédication. 1 vol.

Hayard (J.-F.). Théâtre. 12 v.

Hellemare (A.). Abd-el-Kader. 1 vol.

Helley (de). Le chevalier d'Eon. 2 vol. — Légendes fleuries. 2 vol.

Helot (Ad.). L'Entraide et le Souvenir. 1 vol.

Herzen. Science et le magnétisme animal. 1 vol.

Heuzé. Fables, genre antique. 1 vol.

Chennard de la Fayette (Ch.). Le poëme des champs. 1 vol.

Caro. Études morales. 1 vol. — L'idée de Dieu. 1 v.

Carraud (Mme). Le Livre des jeunes filles. 1 vol.

Castelnau (de). Souvenirs de la vie militaire. 1 volume.

Charpentier. Les écrivains latins de l'empire. 1 volume.

Cherbuliez (Victor). Le comte Costiz. 1 vol. — Paul Méré. 1 vol. — Le Roman d'une honnête femme. 1 vol. — Le Grand-Œuvre. 1 vol.

Chevalier (M.). Le Mexique ancien et moderne. 1 v.

Chodzko. Contes slaves. 1 vol.

Crépet (E.). Le trésor épistolaire de la France. 2 v.

Darguad (J.). Marie Stuart. 1 vol. — Voyage aux Alpes. 1 vol. — Voyage en Danemark. 1 vol.

Demmes (E.). Mœurs et coutumes de l'Algérie. 1 v.

Deschanel (Em.). Physiologie des écrivains. 1 vol. — Études sur Aristophane. 1 vol.

Devinck (F.). La pratique commerciale. 1 vol.

Darcy (V.). Causeries de voyage : De Paris à Vienne. 1 vol.

Ferry (Gabr.). Le coureur des bois. 2 vol. — Costal l'indien. 1 vol.

Figuier (Louis). Histoire du merveilleux. 4 vol. — L'alchimie et les alchimistes. 1 vol. — L'année scientifique, 12 années (1856-1868). 12 vol.

Franklin (Benjamin). Œuvres traduites de l'anglais et annotées par M. [illegible] d. Labouleye. 4 vol.

Fromentin (Eug.). Dominique. 1 vol.

Garnier (Ad.). Traité des facultés de l'âme. 3 v.

Geruzez (E). Mélanges et pensées. 1 vol.

Gaizot (F.). Un projet de mariage royal. 1 vol.

Hoefer. La chimie enseignée par la biographie de ses fondateurs. 1 vol. — Les Saisons. 1 vol.

Houssaye (A.). Histoire du 41e fauteuil. 1 vol. — Le violon de Franjolé. 1 vol. — Voyages humoristiques. 1 vol.

Hugo (Victor). Œuvres. 20 vol.

Jouffroy. Cours de droit naturel. 2 vol. — Cours d'esthétique. 1 vol. — Mélanges philosophiques. 1 v. — Nouveaux mélanges philosophiques. 1 vol.

Jurien de la Gravière (l'amiral). Souvenirs d'un amiral. 2 vol. — Voyage en Chine. 2 volumes. — La marine d'autrefois. 1 vol.

La Landelle (G. de). Le tableau de la mer. 4 v.

Lamartine (A. de). Œuvres. 8 vol. — Lectures pour tous. 1 vol.

Lanoye (F. de). L'Inde contemporaine. 1 vol. — Le Niger. 1 vol.

Langel. Études esthétiques. 1 vol.

Marmier. Les Alsaciennes. L'avare et son trésor. 1 vol. — [illegible] et en Europe. 1 v. — Garida. 1 v. — [illegible]. 1 vol. — Histoire d'un pauvre [illegible] (1779-1783). 1 vol. — Le roman d'un [illegible]. 1 vol. — Les Danois du Spitzberg. 1 vol. — [illegible]. 1 vol. — Mémoires d'un orphelin. 1 vol. — [illegible] les sapins. 1 vol. — Un été [illegible] de la Baltique et de la mer du nord. 1 vol. — [illegible] d'Ilse. 1 vol.

Martine. Les monarchies sous l'Empire romain. 1 v.

Mary-Lafon. Les charades et les homonymes. 1 v.

Méry et **La Jouanna.** 1 vol. — La mer. 1 vol. — [illegible]. 1 v. — L'insecte. 1 v. — L'oiseau. 1 v.

Gramont (Mme la). Mémoires d'un enfant. 1 vol.

Mesnier. L'âme est-elle la terre des morts? 1 v.

Montemart (baron de). La vie élégante. 1 vol.

Nicry (A. de). Les jeunes ombres. 1 vol.

Nisard (Désiré). Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence. 2 vol.

Nisard (Ch.). Curiosités de l'étymologie française. 1 v.

Patin. Études sur les tragiques grecs. 4 vol.

Perrens (F. T.). Jérôme Savonarole. 1 vol.

Perrot (Georges). L'île de Crète. 1 vol.

Pfeiffer (Mme Ida). Voyage d'une femme autour du monde. 1 vol. — Mon second voyage autour du monde. 1 vol. — Voyage à Madagascar. 1 vol.

Ponson du Terrail. Les contes du drapeau. 2 v.

Poussielgue (Achille). Voyage en Chine et en Mongolie, de M. de Bourboulon. 1 vol.

Prevost-Paradol. Études sur les moralistes français. 1 vol. — Histoire universelle. 2 vol.

Quatrefages (de). Unité de l'espèce humaine. 1 v.

Raymond (X.). Les marines de la France et de l'Angleterre. 1 vol.

Rendu (V.). L'intelligence des bêtes. 1 vol.

Roussin (A.). Une campagne au Japon. 1 vol.

Sainte-Beuve. Port-Royal. 6 vol.

Saintine (X.-B.). Le chemin des écoliers. 1 vol. — Picciola. 1 vol. — Seul. 1 vol.

Sand (George). Jean de la Roche. 1 vol.

Simon (Jules). La liberté politique. 1 vol. — La liberté civile. 1 vol. — La liberté de conscience. 1 v. — La religion naturelle. 1 vol. — Le devoir. 1 vol. — L'ouvrière. 1 vol.

Taine (H.). Essai sur Tite Live. 1 vol. — Essais de critique et d'histoire. 1 vol. — Histoire de la littérature anglaise. 4 vol. — Nouveaux essais de critique et d'histoire. 1 vol. — La Fontaine et ses fables. 1 vol. — Les philosophes français au XIXe siècle. 1 vol. — Voyage aux Pyrénées. 1 vol. — Notes sur Paris : Vie et opinions de M. Graindorge. 1 vol.

Théry. Conseils aux mères sur les moyens de diriger et d'instruire leurs filles. 2 vol.

Thiercelin (le Dr). Journal d'un baleinier, voyage en Océanie. 2 vol.

Töpffer (Rodolphe). Nouvelles genevoises. 1 vol. — Rosa et Gertrude. 1 vol. — Le presbytère. 1 vol. — Réflexions et menus propos d'un peintre genevois. 1 vol.

Troplong. De l'influence du christianisme sur le droit civil des Romains. 1 vol.

Ulliac-Trémadeure (Mlle). La chaumière de maison. 1 vol.

Vaperau (Gust.). L'année littéraire. 9 années.

Viennet. Fables complètes. 1 vol.

Vignoux. Souvenirs d'un prisonnier de guerre au Mexique. 1 vol.

Vivien de St-Martin. L'année géographique, 8 années (1862-1868). 8 vol.

Walton. Vie de N.-S. Jésus-Christ. 1 volume. — La sainte Bible. 2 vol.

Wey (Francis). Dick Moon en France. 1 volume. — La haute Savoie. 1 vol.

Wolowski. Études sur Homère. 1re partie : l'Iliade. 1 vol.

[illegible] Typ. de [illegible] LAHURE FILS